

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

**Interferencias: influencia de otros medios icónicos en
la estética de la pintura**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ricardo González García

Directores

Víctor Fernández-Zarza
Juan Martínez Moro

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

**INTERFERENCIAS: INFLUENCIA DE OTROS MEDIOS ICÓNICOS EN
LA ESTÉTICA DE LA PINTURA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR:

Ricardo González García

DIRECCIÓN

Víctor Fernández-Zarza

CODIRECCIÓN

Juan Martínez Moro

Madrid, 2015

A la memoria de mi amigo Jorge Gutiérrez

Agradecimientos

por orden cronológico de aparición:

a **mi madre** y a **mi padre** por traerme al mundo,
a **Celestino Cuevas** por decirme que yo tenía idea,
a **Jorge Gutiérrez** por animarme a hacer el doctorado,
a **Víctor Zarza** por corregir y conservar mis 'disertaciones',
a **Cristina del Campo** por visitarme mientras yo pintaba,
a **Josu Larrañaga** por hacerme 'pensar de pintura'
a **José Carralero** por prestarme su despacho,
a **Juan Moro** por aclarar mis 'con-fusiones'

y, en definitiva, a todas las personas que, dentro y fuera del ámbito académico,
han compartido a mi lado los diferentes momentos del recorrido
que ha supuesto la confección del presente trabajo.

Por dichas razones y muchas más:

GRACIAS

ÍNDICE

RESUMEN / ABSTRACT	10
CONTENIDO Y CARACTERÍSTICAS DE LA TESIS	19
A.- OBJETIVOS DE LA TESIS.....	19
B.- JUSTIFICACIÓN	21
C.- ACOTACIONES DEL TEMA, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES	23
D.- MÉTODO EMPLEADO.....	25
INTRODUCCIÓN.....	27
CAPÍTULO 1.- CARTOGRAFÍA DEL CONTEXTO.....	37
1.1.- CONCEPTO DE INTERFERENCIA ICÓNICA Y SU ASIMILACIÓN	37
1.2.- FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN PICTÓRICA.....	42
1.3.- LOS MEDIOS ICÓNICOS Y LA <i>ICONOSFERA</i>	53
1.3.1.- De la iconoclastia a la iconolatría	54
1.3.2.- Lenguaje icónico e <i>iconismo</i> actual.....	61
1.3.3.- La noción de <i>iconosfera</i>	63
1.4.- PRAXIS DE LA PINTURA ACTUAL	71
1.4.1.- Edad posthistórica del Arte.....	76
1.4.2.- Ampliaciones espaciales del hecho pictórico	82
1.4.3.- Ampliaciones temporales del acto pictórico	96
1.4.4.- La pintura expandida y el concepto de <i>lo pictórico</i>	104
1.5.- IMAGINARIO DEL PINTOR, INFLUENCIAS Y CONFIGURACIÓN	127
1.5.1.- Imagen-laberinto / Imagen-compleja	137
1.5.2.- Navegando la iconosfera. Discriminación y criterio	142
1.6.- CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 1.....	149

CAPÍTULO 2.- PERVIVENCIA DE LA PINTURA	
EN UN NUEVO CONTEXTO ICÓNICO	153
2.1.-SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN:	
DE UNA CULTURA DE MASAS A UNA CULTURA MEDIATIZADA	153
2.1.1.- Nuevos modos de vida, subculturas digitales y <i>glocalización</i>	160
2.1.2.- Pantallización de la sociedad y nueva sensibilidad.....	167
2.1.3.- Efecto collage como paradigma.....	177
2.1.4.- Síntesis disciplinar y condición postmedia	194
2.2.- LO NO PURO Y LO IMPURO DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE.....	204
2.2.1.- Pintura naturalista	207
2.2.2.- Pintura abstracta.....	217
2.2.3.- Pintura híbrida y concepto de <i>lo figural</i>	220
2.3.- PINTURA POSTPICTORICA, PINTURA A PESAR DE TODO	227
2.3.1.- Fin del medio y medio como fin	232
2.3.2.- Dionisiaco federalismo posmoderno	
y simultaneidad del espacio pictórico	247
2.3.3.- Culturofagia visual y ‘nueva carne’ de la pintura	252
2.4.- LA PINTURA COMO ALEGÓRICA INTERFAZ	264
2.5.- CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 2.....	276
 CAPÍTULO 3.- ALFABETIZACIÓN MEDIÁTICA DE LA PINTURA	 279
3.1.- DESARROLLO HISTÓRICO DE LOS MEDIOS ICÓNICOS.....	280
3.2.- LA PINTURA ENTRE LOS MEDIOS. CONVIVENCIAS E INFLUENCIAS	284
3.2.1.- La quiebra en la representación	284
3.2.2.- El ‘pictorialismo’ como la contaminación inversa.	288
3.2.3.- Pintura y <i>maquinismo</i>	300
3.3.- DIALÉCTICA DE LA PINTURA CON LOS MEDIOS ICÓNICOS	316
3.3.1.- Los medios icónicos de ‘imagen fija’ y la pintura	316
3.3.2.- Los medios icónicos de ‘imagen en movimiento’ y la pintura.....	434
3.3.3.- Los medios icónicos de ‘imagen tridimensional’ y la pintura	488

3.4.- CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 3.....	493
CAPÍTULO 4.- INTERFERENCIAS DEL ENTORNO <i>TRANSMEDIA</i> EN PINTURA	497
4.1.- EL ENTORNO <i>TRANSMEDIA</i> Y LA PINTURA	500
4.1.1.- La pintura en la era de la <i>hiperreproductibilidad</i> digital.....	503
4.1.2.- Pinceladas codificadas. Del puntillismo al pixel.....	507
4.1.3.- Paso de lo analógico a lo digital en la construcción de la imagen pictórica	518
4.1.4.- El <i>feedback</i> pintura- <i>software</i> Influencias estéticas de la imagen digital	523
4.2.- ESTRATEGIAS ALEGÓRICAS DE LA PINTURA EN EL CONTEXTO DIGITAL.....	533
4.2.1.- Pintura e Internet.....	534
4.2.2.- Realidad virtual, realidad aumentada, videojuego y pintura	538
4.3.- LA INTERFERENCIA COMO DIGITAL VELO DE PARRASIO	549
4.3.1.- Decodificaciones diversas. La representación oculta tras la trama.....	564
4.3.2.- Representación del error analógico y digital. El <i>glitch</i>	570
4.3.3.- Pervivencia del ornamento como interferencia del patrón mecánico	582
4.4.- CODIFICACIÓN DE SENSACIONES INTERFERIDAS EN ABSTRACCIÓN LA MUTABILIDAD DE LA SUBJETIVIDAD PICTÓRICA	594
4.5.- CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 4.....	602
CAPÍTULO 5.- CONCLUSIONES GENERALES: EL LENGUAJE PICTÓRICO EN LA ERA <i>POSTMEDIA</i>	605
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	619
BIBLIOGRAFÍA.....	631

ENSAYOS Y MONOGRAFÍAS.....	631
ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS.....	641
CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN.....	643
PAGINAS WEB CONSULTADAS	646
 ANEXO.- BACKGROUND	 649

RESUMEN / ABSTRACT

Título:

INTERFERENCIAS:

INFLUENCIA DE OTROS MEDIOS ICÓNICOS EN LA ESTÉTICA DE LA PINTURA

Introducción:

La pintura es una actividad que lleva acompañándonos desde el comienzo de la humanidad, como una expresión primordial que intermedia entre el individuo y la 'realidad', para establecer conexiones con ella, traducirla, comprenderla... Si observamos el vector que avanza desde esas primeras manifestaciones hasta las más actuales, resumiendo, podemos afirmar que 'somos los mismos de Altamira pero con más medios'. De ahí la importancia que posee el medio, tanto icónico como en relación a las extensiones del ser humano, para la evolución de la praxis de la pintura y su concepto.

Es por ello que, en función de mostrar cómo se ha producido ese desarrollo, se haya escogido hablar de los medios icónicos para comprobar cómo han afectado a los planteamientos estéticos de la pintura. En ese sentido podemos afirmar, junto con Walter Benjamin, que existe cierto determinismo tecnológico que nos condiciona y hace cambiar nuestra forma de acercarnos a las disciplinas, lo que acerca al arte de cada época a los modos de producción propios de ella.

Observando el contexto actual nos vemos rodeados por dispositivos que generan una ingente cantidad de imágenes de manera instantánea. Todo ello establece un fuerte contraste que, necesariamente, nos lleva a reposicionar y re-articular el concepto y la práctica de la pintura, un arte que tradicionalmente se ha entendido como un proceso lento de producción icónica.

Síntesis:

El cuerpo teórico del presente trabajo de investigación ofrece una visión panorámica de la situación de la pintura en contacto con los otros medios icónicos, que habitan la *iconosfera* y coexisten con ella. Para su desarrollo se opta, en la primera parte, por posicionar al lector a través de una serie de referencias, que dibujan la cartografía de la pintura en el contexto mediático actual, tratando de enfatizar la importancia que posee éste para la praxis de la pintura, en el sentido de las influencias que ejercen esos otros medios icónicos en la acto creativo de ésta. Asimismo, desde todo el conjunto de confluencias entre medios que se señalan, se hace hincapié en demostrar una esencia permanente o invariable en la pintura, a

pesar de las diferentes concepciones y acercamientos que ocasionan las influencias mediáticas, que hemos denominado como 'lo pictórico'. Por ello, para empezar, se explican las razones que dan pie a observar la situación desde la perspectiva de la interferencia, concepto que se articula en relación a la visión pictórica que guía el total de la investigación.

Al referirnos a otros medios icónicos, así como a conversación interdisciplinar, es razonable que la investigación haya de situarse en una onda relacionada con aquellos análisis que han ido surgiendo por parte de los Estudios de cultura visual, de ahí que se ofrezca una especial atención al análisis y la explicación de todas aquellas cuestiones relativas a la imagen. Igualmente, por este motivo, se incide en comprobar cómo la progresiva mediatización icónica de la sociedad ha provocado una nueva sensibilidad que afecta al acercamiento que, tanto artista como público, tienen hacia la pintura en la actualidad.

Mientras que la primera parte trata de enfocar al lector en unas referencias de un carácter y peso teórico mayor, la segunda se hace eco de la alfabetización mediática que lleva experimentando la pintura desde la aparición del grabado, por lo que ésta se colma de ejemplos prácticos que demuestran la linealidad del discurso que se quiere transmitir. Dicha parte supone un repaso de todos los medios icónicos tradicionales; grabado, ilustración, cartel, graffiti, cómic, fotografía, cine, televisión, video, hasta llegar a los últimos que las nuevas tecnologías han generado.

Conclusiones:

La pintura es una elaboración fenomenológica abierta a las contingencias icónicas que emiten otros medios sobre ella, que el pintor asimila y traduce en su acto creativo. A todo ese conjunto de influencias que recibe el pintor, y que nosotros observamos al analizar la obra, lo podemos denominar 'interferencias'.

Al repasar cómo ha sido esta relación histórica, donde la pintura absorbe ciertos modelos representativos del resto de medios icónicos, hemos comprobado que se van dando cambios que originan diferenciaciones estéticas notables. Es por ello que es necesario plantearse si, para la progresión de una actitud docente de la pintura o en la propia formación y creatividad del artista, aparte de mirar a la propia historia de la disciplina, es conveniente mirar afuera; hacia eso que hemos denominado, para contrastar y tratar de definir el tema a estudio, como 'fondo de polución': allí donde se sitúa el 'ruido visual' provocado por el resto de medios icónicos que coexisten en la densa y saturada *iconosfera* actual.

La intención que establece la perspectiva mediática en relación a la pintura, que aquí se ofrece, atiende a un posible 'programa de alfabetización visual', que es necesario desarrollar para comprender los grandes cambios que han ocasionado, en los procesos y concepciones de la pintura, las nuevas tecnologías, y, con ellas, el democrático acceso o la fácil elaboración que posee el espectador ante la imagen. Situación que, inevitablemente, empuja a la pintura a buscar nuevas vías y estrategias de representación y presentación, que en el presente trabajo de investigación hemos indagado.

Title:**INTERFERENCES:****INFLUENCE OF OTHER ICONIC MEDIUMS IN THE AESTHETICS OF PAINTING****Introduction:**

Painting is an activity that goes with us from the beginning of humanity, like a primary expression that intermediate between the person and the 'reality', in order to establish connections with it, to translate it, to understand it... If we look at the vector which advances from those first manifestations to them more present-day, summing up, we can affirm that 'we are the same of Altamira but with more médiums'. Hence the importance that the medium have, so much iconic as in relation to the extensions of the human being, for the evolution of painting and its concept.

It's for this reason, in terms of showing how this development has taken place, it had been chosen talking about the iconic mediums to check how they have affected to the aesthetics proposals of painting. In that connection, we can affirm, along with Walter Benjamin, that exist certain technological determinism that conditions us and makes change our way to bring near disciplines, what approaches the art of every era to the production methods own of it.

Look at the present-day context we are surrounded by devices that generate an enormous quantity of instantaneous way imagery. All of this establishes a loud contrast than, necessarily, leads us to reposition and to re-articulate the concept and the practice of painting, an art that traditionally has understood like a slow process of iconic production.

Synthesis:

The present research work's theoretic body offers a panoramic vision of the situation of painting in touch with the other iconic mediums, that inhabit the iconosphere and coexist with its. For its development we chosen, in the first part, to positioning the reader through a series of references, that draw the cartography of painting in the media present-day context, trying from emphasizing the importance that this have for the painting activity, in the sense way of the influences that those other iconic mediums exert in the creative act of it. In the same way, from all the set of confluences between mediums that we indicated, we do demand in demonstrating a permanent or invariable essence in painting, in spite of the different conceptions and approximations that the media influences cause, that we have denominated like 'the pictorial'. For it, to start, we explain the reasons that cause observing the situation from the perspective of the interference, concept that is articulated in relation to the pictorial vision that guides the total research.

When we refer to another iconic mediums, as well as interdisciplinary conversation, it's reasonable the research have to be placed in a wave related with those analyses that have

gone rising for part of the Studies of visual culture, so that is why we offer an especial attention to the analysis and the explanation of all those relative issues to the image. Equally, for this reason, we point out all in verify how the progressive iconic mediatization of the society has provoked a new sensibility that affects the approach than, so much artist like public, they have toward the painting in the present moment.

While the first part tries to focus the reader in some references of a bigger theoretic character and weight, the second part does echo of media teaching that painting has experimented from the appearing of the engraving, for this reason it's fraught with a multitude of practice examples that demonstrate the linearity of the discourse that we want to transmit. The above mentioned part supposes a review of all traditional iconic mediums; Engraving, illustration, poster, graffiti, comic, photography, cinema, television, video, to get to the last ones that the new technologies have generated.

Conclusions:

Painting is a phenomenological elaboration opened to the iconic contingencies that another mediums emit on it, which the painter assimilates and translate in his creative act. To all that set of influences that the painter receives, and that we observed when examining the artwork, can name it 'interferences'.

When we reviewing how this historic relation has been, where the painting absorbs certain representational models of the rest of iconics mediums, we have verified that they go away giving changes that to originate significant aesthetics differentiations. Therefore it's necessary to come into question if, for the progression of a teaching attitude of painting or in the own formation and artist's creativity, aside from facing the own history of discipline, it's convenient to look out; toward to that we have named, in order to make contrast and to try from defining the theme of study, like 'pollution background': At the point where it places the 'visual noise' provoked by the rest of iconic mediums that coexist in the dense and saturated present-day iconosphere.

The intention fact that establishes the media perspective in relation to painting, that here we offer, attends to a possible 'program of visual teaching', that it is necessary to develop to understand the big changes that they have caused, in the processes and conceptions of painting, the new technologies, and, with them, the democratic access or the easy elaboration that the spectator have in front of the image. Situation than, inevitably, push painting to look for new ways and strategies of representation and presentation, than we have investigated in the present research work.

CONTENIDO Y CARACTERÍSTICAS DE LA TESIS

A.- OBJETIVOS DE LA TESIS

A.1.- Razones de la investigación

La pintura, como concepto y primer soporte histórico de la imagen, se encuentra actualmente en perpetua redefinición. Esto es debido a la condición experimental que ha adoptado, provocada por la convivencia con el resto de medios icónicos, surgidos desde la aparición del grabado hasta nuestros días. Aunque el plano teórico que la estudia haya cuestionado en multitud de ocasiones su permanencia como discurso válido –lo que se conoce como; ‘muertes de la pintura’–, su práctica sigue vigente, seduciendo aun a aquellos que la practican y contemplan. Asimismo sigue constituyendo un dispositivo útil para la reflexión y el pensamiento humanos, que todavía puede aportar desarrollos conceptuales al campo de la epistemología. El modo en que la pintura se relaciona con las imágenes de otros medios, el cómo se construye su imagen en contacto con ellos y la evolución tecnológica aplicada a la creación pictórica, provocarán una imagen pictórica que, estéticamente, muta al ritmo de su inclusión, como un medio más, dentro de la densa *iconosfera* actual.

Ofrecer una forma teórica a la praxis plástica, ha sido siempre una constante en el proceder del pintor, en el sentido de tratar de reflexionar y verbalizar unos hechos que, necesariamente, han de ubicarse en un contexto. Por ello, el presente trabajo de investigación, nace de la necesidad de llevar al papel ciertas inquietudes, que han ido emergiendo simultáneamente en el trabajo del estudio. Con ello se aporta un marco teórico donde se pueden analizar los procesos desarrollados por diferentes artistas, que trabajan en la onda de la idea de esta investigación. Esto posibilitará cartografiar la situación de la pintura contemporánea y orientarnos hacia el espíritu pictórico latente de la actualidad. Descubriendo un conjunto de manifestaciones pictóricas que nos mostrarán sus transformaciones estéticas buscadas, tras su confluencia con los otros medios icónicos que habitan la cultura visual.

Se produce un *shock* al confrontar las actuales pantallas, de las que nos vemos rodeados, y la pintura. En ese momento, futuro y pasado se comunican produciendo una corriente electromagnética correspondiente al híbrido que representa el presente continuo actual. Este choque hace posicionarse a aquel que trata de analizar la situación, en un punto de equilibrio retroprogresivo.¹ Sin desechar ningún medio, pasaremos a estudiar qué pasa en el espacio que

¹ La *retroprogresión* conjuga el avance que aporta la revolución técnico-científica, es decir: la mirada hacia los lenguajes especializados del futuro, con la ‘arqueología’ de un origen trascendente de las cosas. Este doble movimiento, pretende la creación de un ‘nuevo ser humano’, que se adapta ágilmente a la circunstancia sin perder su parte mística esencial. El ingeniero, filósofo y escritor; Salvador Pániker acuñó en 1987 el concepto filosófico ‘retroprogresión’, como aproximación híbrida e interdisciplinaria que ayude a solucionar los diferentes problemas humanos. Pániker es un pensador vitalista, aunque asume todo el nihilismo que conlleva la posmodernidad. Su filosofía se establece como respuesta a ese nihilismo, apuntando a lo que denomina como «el arte de tenerse en pie en la era de la complejidad y la incertidumbre». Salvador Pániker: *Ensayos retroprogresivos*, Barcelona: Kairós, 1987.

intermedia entre las dos posturas y los dos tiempos, en función de asimilar el rol que ha de desempeñar el pintor actual en la mediatizada sociedad donde se desenvuelve. Un estado fluido de contingencias que de un modo u otro lo influyen, haciendo que su expresión pictórica y su representación del mundo vaya variando al ritmo del devenir de los tiempos y las manifestaciones exógenas que encuentra a su paso. Esto condiciona el proceder pictórico; nuestra misión será dilucidar y calibrar en qué medida dichas influencias son determinantes para la transformación y la evolución de la pintura.

Subyace igualmente la motivación de la elaboración de un trabajo de investigación a modo de guía, mapa al que aludía, susceptible de ser puesto en práctica, tanto como ayuda al trabajo creativo como en la labor docente. Ésta última facultará hacia la transmisión de los conceptos expuestos, articulando de manera positiva las nociones relativas al binomio pintura-medios icónicos, que se ha de desarrollar pedagógicamente. Área que, en su aplicación, ha de entenderse desde los parámetros de la experimentación y circulación comunicativa, en la que se han de explicar los planteamientos ‘relacionales’² propuestos, a fin de poner en práctica las diferentes estrategias que se constatan o que se intuyen a lo largo de la investigación. Un recurso pedagógico que, a su vez, nos posibilitará observar la tradición desde una óptica diferente, aquella que pone de relieve la participación de los medios icónicos alternativos al lenguaje de la pintura.

Por todo ello, antes de comenzar, surge la necesidad de concretar el momento presente, con la intención de poder explicar cómo los nuevos factores actuales nos condicionan, transformando nuestra mirada y manera de proceder. Ello nos conducirá a atisbar su influencia en la imagen pictórica. Es decir: en qué medida cambia los procedimientos, los procesos, la representación, la presentación y la recepción de la pintura. Tal estrategia nos lleva a organizar, a partir de las coordenadas que se ofrecen, la visión del estado general de la pintura actual. Una propuesta que puede funcionar a modo de prácticas referencias, que sirvan como puesta a punto, situándonos en el devenir de la creación pictórica actual. En este contexto, mencionada confrontación nos ayudará a darnos cuenta de la vigencia e importancia que han cobrado los medios icónicos en la cultura visual.

A2.- Hipótesis de trabajo

La mirada del pintor se ve condicionada por aquello que acontece a su alrededor. En un mundo en el que la imagen ha proliferado de forma considerable, el pintor se halla constantemente estimulado.

Esta situación lo conduce a ejercer transformaciones y giros en sus procesos creativos, en continua relación con el *fondo de polución*, que actúa de interferencia; innovaciones del pensamiento, instrumentales y tecnológicas, que actúan en la elaboración de aquellas imágenes que producen otros medios icónicos alternativos a la pintura. De las cuales en pintor se verá condicionado o influenciado en mayor o menor grado.

² La *Estética relacional* es un término concebido por el teórico y crítico Nicolas Bourriaud, caracteriza y distingue el arte de los años 90's, en particular. Atiende al modo en que el sistema artístico procesa tres coyunturas: nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro; nuevo ambiente tecnológico y desarrollo de internet; propia tradición de las artes visuales, incluyendo: crítica institucional, cuestionamiento de la oposición artista-espectador ('giro conceptual'), importancia de las reproducciones, copias y citas, y tendencia de las artes a salirse de sus límites en busca de una reunificación con la 'vida'.

Dichos medios se pueden estudiar desde su condición mecánico-reproductiva, para comprobar qué grado de *maquinismo*³ es asimilado por la imagen pictórica.

Una atmósfera eminentemente mediática, como es la situación presente, ha de ser analizada. De esta forma comprobaremos su incidencia real en el devenir histórico de la pintura, algo que podemos constatar a partir de la consulta de aquellos autores y movimientos que, fehacientemente, denotan la influencia que reciben de otros medios.

Este estudio comprobará que el pintor es un ente creativo que transporta las inquietudes de su época a sus expresiones. Un agente que se halla condicionado y ‘contaminado’ por su entorno, consciente o inconscientemente, pudiéndose destacar, en este punto, diferentes grados, casi indefinibles por la subjetividad que conllevan, de influencia, inspiración, etc., cuestiones que iremos desgranando con el acercamiento a la manera que cada artista tiene de afrontar su relación concreta con la realidad, los diferentes medios y su traducción expresiva. Esto nos conduce a establecer que: para conocer la pintura actual, debemos antes saber el momento paradigmático en que se encuentra el ser humano. Esto nos situará en un ‘radicante’⁴ presente absoluto inabarcable y tendente a la aspiración enciclopedia de su paradójica *incompletitud*.

B.- JUSTIFICACIÓN

B1.- Interés de la investigación

La aparición de los medios icónicos alternativos a la pintura, medios de reproducción mecánica o tecnológica, que desembocan en la cultura de la comunicación de masas, suponen un cuestionamiento radical al medio pictórico, dado que ciertas funciones documentales, atribuidas históricamente a cierta parte de la pintura, quedarán sustituidas por la inmediatez que ofrecen los procesos de creación de los nuevos medios. En esta tesitura, el medio pictórico es purgado por parte de los artistas, en función de una profundización en sus propias posibilidades, para seguir ofreciendo una imagen válida dentro de la vorágine que implica la densa atmósfera icónica, que establecerá la convivencia de los diferentes medios. Por otro lado, en la observación de este fenómeno, ¿qué expresión puede recoger hoy en día la poesía que despliegan esos medios, como resumen de su imaginario?... posiblemente la pintura, a través del imaginario que el pintor confecciona ayudándose de ellos, en una actitud no de rivalidad sino de integración e imbricación. Comprobar el alcance de esta actitud es el planteamiento que extiende el objetivo del presente trabajo de investigación.

³ El maquinismo es un concepto histórico que nace con la Revolución industrial, que conlleva la introducción de maquinaria en sustitución de la mano de obra. El impacto que provocó este proceso, tuvo una gran repercusión en todos los estratos sociales, lo que irá modificando las condiciones de vida diaria del individuo, algo que llevó a los círculos culturales de finales del siglo XIX y principios del XX hacia la reflexión acerca de mencionado fenómeno.

⁴ Que produce raíces o es capaz de producirlas. Se dice del tallo rastrero que echa raíces en los nudos que están en contacto con el suelo y arraiga en él hacia todas las direcciones, a modo de enredadera que se adapta y transforma según el suelo que los recibe. Está relacionado con el concepto de rizoma. Nicolas Bourriaud desarrolla este concepto en relación a Arte. Nicolas Bourriaud: *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

Podemos comprobar que la aparición de otros medios icónicos deriva en una convivencia fructífera, una renovación de la representación y la presentación de la imagen pictórica, que propicia sus consecuentes estéticas diferenciadas. Un trayecto que igualmente ejerce de condicionante para que la pintura encuentre su esencia, un espíritu permanente, en el concepto de lo pictórico, del que será necesario descubrir sus claves.

Se demostrará cómo la pintura afianza su propia ruta haciéndose, paradójicamente, permeable a estas nuevas imágenes que difunden otros medios. Una acción que provoca fenómenos que no se hubieran dado de no ser por dicha situación osmótica de asimilación.

Por tanto, su interés se halla básicamente centrado en cuestiones relativas al *préstamo representacional*, *calco*, *mímesis* o *error inducido*, que el fenómeno de interferencia de otros medios icónicos, ejerce sobre la pintura. Circunstancias que alterarán el sustrato de su código, la pulsión táctil en que el binomio materia-color es trabajado, a su apariencia representacional, que se comprobará al estudiar la recurrencia a nuevos motivos y temas.

B2.- Características de la investigación

En un mundo fluido e intercomunicado como es el actual, en donde las disciplinas no son estancas sino que tienden a la hibridación y el mestizaje, reflejo del dinamismo que imprimen las nuevas tecnologías, surge la necesidad de volver sobre la pintura como medio de expresión, con la intención de comprobar sus capacidades desde cierta lógica negativa, es decir: una autocrítica que la contraste con el *fondo de polución* que representan el resto de medios icónicos del afuera.

«El hombre piensa porque tiene manos», dijo Anaxágoras. La habilidad y la destreza, han sido condicionantes básicos que han posibilitado la evolución intelectual del ser humano. La pintura desde el principio ha mantenido esa dicotomía, que la ha hecho oscilar entre lo manual y la ampliación reflexiva. «La pintura es una cosa mental», diría Leonardo da Vinci respecto a ésta. La técnica y la tecnología han evolucionado al ritmo que lo ha ido haciendo el ser humano. Cuando Marshall McLuhan habla de los medios como extensiones del ser humano, de algún modo indica que las manos, ahora, se ven sustituidas por unas extensiones que posibilitarán una mayor progresión en el pensamiento humano. Si podemos llegar a asistir a la práctica pictórica, sin rechazar toda la herencia que nos lega su historia, con estas nuevas 'extensiones', estaremos encontrando una salida que renueve su praxis.

B3.- Sobre la elección del tema

Aunque el estudio del tema propuesto responde a un amplio campo, al que pueden añadirse infinidad de visiones y reflexiones, la elección del tema responde a la idea de ver la situación actual de la pintura desde el fenómeno de interferencia, como teoría holística. Una compilación no enciclopédica, en el sentido de catalogación, que surge como demostración, con hechos fehacientes provenientes del campo teórico y de la práctica artística, de la realidad interferente aludida, ofreciendo las claves que nos hagan comprobar por qué esto es así. En relación a esto el tema es elegido por las siguientes razones:

-Necesidad de analizar la situación de la pintura actual a través de la revisión de comportamientos pictóricos que demuestren el síntoma de interferencia, de modo que

comprobemos que éste acaba convirtiéndose en un dispositivo de apertura creativa, es decir: abierto a todas aquellas posibilidades que la pintura puede incorporar, para la amplificación de su discurso.

-Constatación del momento confluyente de la pintura, abierto a la pluralidad de las sensaciones lógicas que ocasiona la subjetividad, en relación al entorno mediático de la *iconosfera*. Donde se acaban aplicando gran parte de las teorías que baraja el conocimiento humano, desde los aportes de las visiones singulares que realizan los artistas. Si concebimos la pintura desde el ‘Principio de la relación entre figura y fondo’, de la Teoría de la Gestalt, como una figura que se pretende destacar recortada sobre el *fondo de polución* que confieren el resto de medios icónicos, estamos otorgándola un ‘cuerpo’. Recordemos a Deleuze en *Lógica de la sensación*:

El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según la variación de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles.⁵

Es decir que: nuestra ‘figura’, el ‘cuerpo de la pintura’, ya no tiene ‘órganos’, sólo una onda (que interfiere), que ‘traza en el cuerpo niveles o umbrales según la variación de su amplitud’. Por esto mismo se escoge el tema propuesto: ‘el cuerpo de la pintura’ se ha diluido pero no ha desaparecido en realidad, aunque su cuerpo no sea como el que estábamos acostumbrados a ver sigue estando ahí, sigue estando presente pues sus ‘órganos’ han sido sustituidos por ondas. Es por ello que nuestra misión será atender a esas ondas, en función del análisis de los diferentes umbrales o niveles de interferencia.

C.- ACOTACIONES DEL TEMA, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES

C.1.- El campo de la investigación

Dado que, como decimos, el acto de catalogación enciclopédica sólo representaría una muestra ejemplar inabarcable, la presente tesis pretende trazar un diagrama conceptual de la situación, un mapa mental de la reflexión acerca de la pintura actual. Sin duda, para ello, en muchas ocasiones tendremos que remitirnos a alegorías, ver una cosa por otra, para que el mecanismo reflexivo siga funcionando, en el objetivo de la descripción de todos aquellos rasgos que demandemos necesarios.

El campo de la investigación es la pintura, observada desde la mirada del afuera, es decir: situándonos en el vector de correspondencia que ésta recibe del ‘fondo de polución’ en el que se desenvuelve, entendiendo por ‘fondo de polución’ al resto de medios icónicos alternativos a la pintura que, en cada época, se encuentran conviviendo con ella. En la indefinición que supone la pintura intentaremos acercarnos a su límite borroso, umbral por donde osmóticamente interfieren aquellos elementos que descarga en ella el afuera aludido. Antes

⁵ Guilles Deleuze: Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Madrid: Arena Libros, 2002, p. 51.

hablábamos de ver una cosa por otra, sustituir metonímicamente será la fórmula que definirá el campo de investigación, lo que supondrá una prueba palpable –el que así pueda suceder– de la íntima e incontrovertible relación que hay establecida entre ella y el resto de fuentes icónicas.

En el sentido explicado, el campo de la investigación recorre la Historia del arte, la Filosofía, la Teoría de la imagen, la Teoría estética, la Teoría de la comunicación y los Estudios de cultura visual, desde una actitud externa, no especializada.

C.2.- Dificultades e impedimentos

Las dificultades sobrevienen cuando intentamos relatar un momento eminentemente actual, tratando de ser fieles y corresponder con isomorfismo y sincronía. Paradójicamente, la misma facilidad que tenemos para poder acceder a todos los medios instantáneos a nuestro alcance, se vuelve dificultad por inabarcable. En el mundo suceden, actualmente, tantas manifestaciones dignas de mención que llega un momento de poda, para dejar nuestro trabajo abierto pero cerrado, sintetizado en el diagrama conceptual que mencionaba anteriormente. En la misma línea se hallaría la cuestión de la legitimación artística, al incluir comportamientos que hasta cierto punto todavía no han pasado la criba histórica, riesgo que afronta todo investigador que trata temas ‘actuales’. De ahí que al tratar de acercarnos al presente más absoluto, entendido como punto de convergencia de ‘intersección de los tiempos’, emerja una gran complejidad e incertidumbre, que por otra parte corresponde con dos de los relatos teóricos que describen el momento presente. Lo que nos llevará a gestionar y organizar estratégicamente nuestros contenidos tratados, ante la arbitrariedad de la realidad exterior, obligándonos a elegir puntos de vista relativistas, para afrontar de manera fluida los temas de estudio que se proponen.

Dado que tangencialmente son infinitud de aspectos los que tocan a nuestro trabajo, habrá que discriminar en el intento de configurar unos límites razonables. Habrá que hacer pasar por nuestro tamiz sólo aquellas cuestiones que se consideren más relevantes, que incluyan aquello que también es susceptible de ulterior ampliación.

C.3.- Estado de la cuestión y fuentes determinantes.

La cuestión que aquí se plantea, la interferencia como fuerza generatriz, de los préstamos que otros medios icónicos depositan en la pintura, resulta un tema atractivo desde el momento en que pensamos que, aunque existan muchos estudios concretos y puntuales relacionados con el tema, nunca se ha visto del modo que lo planteamos, tratando de ofrecer un compendio unificado. En ese sentido existe un amplio terreno por investigar en el tema en cuestión, pues, tal y como se plantea, no consiste en encerrarse en la disciplina y ver la situación sólo desde ahí, sino desatascar la situación a base de vicisitudes contingentes, que otros medios icónicos aportan para posibilitar la experimentación y enriquecer el lenguaje pictórico. Quizás se haga necesario verbalizar una nueva dimensión de la pintura más allá de la pintura, como ‘metapintura’ si es preciso, y que así comience a hablar de nuevo, si es que lo había dejado de hacer a causa de su, planteada por el plano de la crítica, muerte. Un debate, alentado por Arthur C. Danto, entre otros teóricos, que atiende a una óptica historicista del arte, que acabará por desembocar en la diferenciación entre el arte moderno y posmoderno,

estableciendo la finalización del primero en la década de los sesenta. En relación específica a la pintura, el momento álgido de esta afirmada defunción, corresponde a principios de la década de los ochenta, por Douglas Crimp, lo que supone no tanto un aviso del medio como la proclamación de la crisis de su discurso, dado que él la acusó de mirar al interior, viéndose así incapaz de desarrollar la capacidad crítica requerida. Algo que, en la actualidad, parece ya superado, pues dicha aseveración ha acabado entendiéndose como un cambio y no como una finalización de la actividad pictórica. Considerando la crítica de Crimp, haremos hincapié, para no caer en ese mirar al interior de medio y renovar la capacidad discursiva y crítica de la pintura, en esa mirada hacia el exterior, hacia los otros medios alternativos a la pintura. Desplazamientos de ida y vuelta que ofrecen, a este respecto, además, una demostración palpable de la auto-referencialidad progresiva a la que continúa encaminándose el sistema artístico.

Muchos autores se han preocupado en estudiar la relación entre medios, aquello que posibilita la hibridación entre disciplinas y su concepción como ‘campo expandido’, concepto que debemos a Rosalind Krauss. Cuestiones que trataremos de aprovechar en el trabajo propuesto, desgranándolas para reunir las en una lectura concreta que nos acerque a una visión amplia de la práctica pictórica. De un modo somero, desde la aparición del ensayo de Walter Benjamin en 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ha habido un creciente interés por lo que suponían las cuestiones relativas al original y la copia, y a la pérdida mayor o menor del aura de la obra de arte. Más tarde, con la explosión de los medios de comunicación de masas, surgió un creciente interés por hablar del medio, lo que éste suponía y su alcance. Máximo exponente de estas investigaciones es Marshall McLuhan quien, con su libro de 1964 *Comprender los medios de comunicación*, hace famoso su celeberrimo aforismo: «El medio es el mensaje». Más tarde, en nuestro entorno cercano, surge una figura clave que retomará el tema de la reproductibilidad del arte y los medios mirando al futuro, nos referimos a José Luis Brea, que con su libro de 2002 *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, nos pone en tela de juicio el papel de los medios en la época posthistórica del arte presente. La conjunción de estos tres pilares básicos, a grandes rasgos, suponen el punto de origen inicial que ha de comprender la siguiente investigación para situarse en la actualidad, en relación con los nuevos medios icónicos, a la vez de hacer una mirada retrospectiva desde el presente, con el objetivo de tocar aquellas cuestiones fundamentales que siempre han interesado a la pintura.

D,- MÉTODO EMPLEADO

D.1.- Desarrollo temático

El desarrollo temático de la presente tesis se encarga, en primera instancia, de trazar un mapa de la situación, de modo que el lector pueda situarse en el contexto de los conceptos que se van a manejar, su alcance y su magnitud. Por tanto, se describe un mapa de situación de la pintura actual que nos sirva de guía, con el que podamos situarnos y orientarnos hacia todo lo que va a ser el resto de la investigación. La pintura se situará como un medio entre

medios, donde podremos comenzar a trazar correspondencias. A esto se unirá la necesaria ubicación que responde a la presencia de las nuevas tecnologías, que el pintor aprovecha para, de alguna manera, incorporar a su trabajo. Cuestión que posibilitará esos cambios estéticos que queremos denotar especialmente. Un desarrollo que en ningún momento descuida la base fundamental que aporta el concepto de 'lo pictórico', aquel que se conserva para que la pintura se manifieste como tal. Asimismo, casi en las postrimerías de la investigación, antes de entrar de lleno en la conclusión de aquellas denotaciones estéticas resultantes, en el trabajo se estudiarán aquellas representaciones pictóricas que poseen como tema principal la interferencia, entendida esta no como influencia sino como aquel código visible que traducen los aparatos electrónicos al hacer confluir dos o más ondas en un mismo canal, lo que provoca errores en la retransmisión o traducción del mensaje icónico.

D.2.- Desarrollo metodológico

El método empleado en la presente tesis está basado en el análisis y observación de los cambios representacionales sufridos por la pintura, al entrar en contacto con los medios icónicos alternativos que han ido surgiendo a lo largo de la historia. Aplicación de técnicas y tecnologías, que, paralelamente a su evolución, también fueron variando la forma de pensar del ser humano y la concepción artística. Dicho recorrido lógico es la forma idónea de comprender muchas de las expresiones pictóricas que se dan en la actualidad. Por ello que se trate de remitir al lector a determinados puntos de la historia del arte para comprender mejor el presente.

En el fondo, se trata de afrontar el cambio de sensibilidad que se aprecia en el espectador contemporáneo, que al igual que el pintor, se ha visto afectado por cambios radicales en el funcionamiento del sistema social y cultural. La comprensión positiva de estos fenómenos en relación a la pintura, jugará a favor de multiplicar las vías interpretativas de la pintura, así como abrir posibles campos experimentales de la creación pictórica, aplicables también a la didáctica de esta materia, en un diálogo abierto con el arte, los artistas y todos aquellos aspectos que atañen al entorno social.

Por ello, la forma de proceder que vamos a conllevar escinde nuestra investigación en dos bloques generales. Un primer bloque que corresponde al capítulo 1 y 2, de carácter más teórico, donde, a partir de fuentes de la teoría del arte, teoría de la comunicación y la filosofía, se analiza la situación que da pie al momento presente. Y un segundo bloque de carácter más práctico, que aúnan los capítulos 3 y 4, donde se analizan, de manera específica, las relaciones establecidas entre los diferentes medios icónicos y la pintura, desde el análisis de las diferentes obras pictóricas que sirven de ejemplo. Para acabar, se ofrecerá un capítulo de conclusiones generales en clave estética y un anexo, donde se muestra la traducción práctica personal del tesinando.

INTRODUCCIÓN

*Todo el arte está infectado de otro arte*⁶

Leo Steinberg

Las reflexiones provocadas por el ejercicio de la pintura llevan a la realización del presente trabajo de investigación. Una progresión que lleva a escapar de los modelos académicos, donde se establece la confrontación directa con el motivo natural, en busca de otros referentes, que podemos encontrar en las imágenes que provienen de otros medios icónicos. De este modo se va dejando entrar en práctica pictórica determinadas contaminaciones de medios externos a la pintura, que, a modo de interferencia, se irán infiltrando a fin de construir otro tipo de imagen e ir transformando aquella primera concepción pictórica, que se establecía a partir del trabajo directo con el natural.

Representaciones que encontramos en otros medios, que nos remiten a otros espacios y a otras técnicas de reproducción, se van inmiscuyendo sin que casi nos demos cuenta, conformando nuestro imaginario, como espejo de nuestros deseos o aspiraciones. El mismo hecho de reflexionar sobre lo que supone tomar una simple fotografía, para la construcción de una representación pictórica, comienza a llevarnos a un cuestionamiento sobre la situación de la pintura en relación al resto de medios icónicos. Ello nos hace preguntarnos si esa construcción pictórica sigue siendo válida y posee vigencia, o de qué forma podemos hacer para que así sea. Una acción que, apartándonos momentáneamente de la pintura, nos lleva a pensar sobre la naturaleza específica de cada medio, que puede entrar a confluir con ella. Comprobar de qué modo, el entrar en contacto con ese otro medio externo, hace variar la estética final de la obra. Todo ello lleva a razonar que, efectivamente, la naturaleza del imaginario que el pintor selecciona para confeccionar sus imágenes condiciona en gran medida la estética resultante de éstas, por lo que el paso siguiente es mirar afuera: a aquellos autores que en su proceso implican o integran imágenes que provienen de otros medios icónicos exteriores a la pintura. A través de este paso, podemos darnos cuenta de que en las obras de los artistas a los que se alude late el sentir general de su época. De esta forma, de lo concreto que puede suponer un primer acercamiento a la actividad pictórica, podemos llegar a la complejidad de otros comportamientos que desarrollan artistas que vibran en esta misma

⁶ J. Lipman y R. Marshall: *Art About Art*, intr. de L. Steinberg, Nueva York, Dutton, 1976, p. 9, citado por W.J.T. Mitchell: *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009, p. 40

onda interferencial que proponemos. Un hecho al que es conveniente dar forma teórica; reunir todas aquellas ideas que en un primer momento pueden aparecer dispersas, para ordenarlas y ofrecerlas en o dentro de un marco conceptual que pueda dar cabida a toda esa clase de procesos pictóricos.

Anterior a la aparición de los medios de masas, que hacen accesibles las imágenes, difundiéndolas entre el mayor número de personas, tenemos que ser conscientes de dónde empezó todo este proceso de proliferación icónica. Tal evolución hacia la reproducción mecánica de la imagen comienza con el grabado y la imprenta, a lo que seguirá el cartel, la publicidad, la prensa, fotografía, cine, televisión, etc., hasta llegar a los actuales medios tecnológicos, que ofrecen una reproducción virtual e instantánea de la imagen. Medios actuales por los que pueden pasar todos los medios anteriores y que cuentan con un variado repertorio de dispositivos y aplicaciones, con los que el espectador actual puede interactuar. En este proceso histórico, que va desde el Renacimiento a la actualidad, la pintura ha pasado de ser el medio principal en la reproducción de imágenes, a considerarse un medio más dentro de toda esa amalgama de medios, que conviven juntos en la actualidad. Lo que da pie a entender la pintura como un medio de expresión basado en la transformación continua del género pictórico. Constatando que la pintura, aunque haya habido diferentes estrategias, desde el sistema artístico-mercantil, que proclamaban su triunfo, ha sufrido cierto desplazamiento a favor de otras disciplinas como la fotografía, la instalación o el videoarte. Suceso que, lejos de debilitarla, ha ejercido de revulsivo para estimular los diferentes desarrollos que ha experimentado. Una situación un tanto paradójica, y que los pintores viven desde la intensidad de sus creaciones, que obliga a estos al constante cuestionamiento sobre el sentido de su actividad, o si, como decíamos, podemos afirmar que la pintura, en contraste con el resto de medios icónicos que conviven con ella en la actualidad, sigue representando un discurso válido. Planteamientos que, en ocasiones, hacen que la práctica pictórica se conciba desde un acercamiento fluido, no estático y alejado de las concepciones tradicionales, que llevan al artista a saltar hacia la experimentación del concepto de lo pictórico en esos otros medios aludidos, o haciendo guiños icónicos, desde la práctica tradicional, a ellos.

Observando este proceso podemos darnos cuenta de que la densificación icónica se ha hecho considerablemente notable. Todos estos medios son el producto del progreso, en función de la constante tecnificación en la reproducción de la imagen, cuyo objetivo es hacer que, democráticamente, la sociedad pueda acceder a las imágenes y a la información que ellas proporcionan, al conocimiento. Cuestión que, anterior a la aparición de éstos, quedaba limitada a las posibilidades que la pintura, en su configuración única dada su reproducción manual, podía ofrecer. Desde dicha condición quedaba relegada a poder ser contemplada por un número reducido de público. Mensajes pictóricos que la iglesia y el poder querían transmitir a su pueblo, pero que en la mayor parte de las ocasiones no traspasaban un ámbito local de actuación. Si vemos la pintura desde esta óptica propagandística, podemos comprobar cómo la misión que antes ocupaba la pintura, la desempeñan ahora los actuales medios de masas, por ello que, aunque la historia del arte se empeñe en encapsular la historia bajo imperativos categóricos, quizás debamos abrir el debate hacia el análisis de ellos, para redefinir la práctica pictórica actual.

Con la aparición de los nuevos medios icónicos, la presencia de imágenes de índole diversa se multiplica exponencialmente, lo que antes era sólo accesible a una mínima parte de esta sociedad ahora está al alcance de casi todo el mundo. Históricamente, el hecho puntual que marca un antes y un después en la difusión de la información, es la invención de la imprenta por Johannes Gutenberg, hacia 1440, cuyo antecesor se encuentra en el primer sistema de imprenta de tipos móviles para papel de arroz, desarrollado en China por Bǐ Sheng entre el año 1041 y 1048, y en las técnicas de grabado artesanal como la xilografía. Este invento, que representará el impulso que cambiará la vida de la sociedad futura, se mecanizará aún más con la invención de la máquina de vapor en plena revolución industrial, a finales del siglo XVIII y principios del XIX. La máquina de vapor, acoplada a la imprenta tradicional, hace aumentar la velocidad de impresión, incrementando su rendimiento en la confección de un número de ejemplares cada vez mayor, en menor tiempo. De este descubrimiento a los medios tecnológicos de los que disponemos en la actualidad, hay un camino lleno de pasos intermedios que trataremos de indicar, en relación a la continuidad que en paralelo ha tenido el medio pictórico. Medio que, asediado de alguna manera por aquellos, tendrá que ir buscando su expresión propia. Tránsito donde es curioso observar cómo también cada medio va paulatinamente encontrando su parcela, aunque siempre existen contaminaciones recíprocas, como es el caso de la ‘etapa pictorialista’ de la fotografía. Desplazamiento en el que, respecto a la pintura, se aprecia que ésta va encontrando su expresión propia en el concepto de ‘lo pictórico’, paradójicamente a costa de vampirizar determinadas manifestaciones, que encuentra en esos otros medios icónicos que la acompañan en la construcción de la representación del mundo. Es ahí cuando comenzará la historia de las purgaciones del medio, que tanto defendía Clement Greenberg, y es desde ese límite de agotamiento desde el que comienza la contaminación intrusiva, la interferencia, como método de continuación de las posibilidades expresivas de la pintura. Un hecho que, como decimos, es recurrido como apertura ante el cerrazón que contiene la teoría greenbergiana, pero que ya antes había sucedido, pues podemos recordar la importancia que adquirió la estampa japonesa a finales del siglo XIX, instaurándose como modelo de los nabis franceses. Un campo abierto a la inspiración de carácter foráneo y exótico, que podemos ver reflejado, igualmente, en otros movimientos posteriores, como el cubismo y su incorporación guiños a culturas africanas. Toda esa confluencia cultural, que tiene su origen en el gusto por lo extraño e insólito que, asimilado culturalmente, se recoge en los diversos viajes de ultramar, siendo muestra de ello las primeras cámaras de maravillas y curiosidades, antecedentes directos de los actuales museos de historia natural, galerías y museos de arte, da lugar a cierto ‘cansancio cultural’, que eclosionará en las vanguardias del siglo XX. Una etapa que aun hoy continúa reforzada por la acuciante democratización que han sufrido los medios y la facilidad, en cuanto al acceso a la información, que éstos ofrecen. Ello hace que, ante la densidad que ofrece la iconosfera, cada vez se torne más indistinguible qué préstamo representacional pertenece a qué medio, incluso donde empieza y donde acaba uno y otro medio icónico.

Hemos arribado, en la actualidad, en el límite borroso de un *conjunto pictórico* que pretendemos analizar.⁷ Aplicar parámetros objetivos a una materia tan subjetiva como es la

⁷ La teoría de los subconjuntos borrosos fue desarrollada por Lofti A. Zadeh en 1965. Su objetivo era representar matemáticamente la imprecisión intrínseca de ciertas categorías de objetos. Los subconjuntos borrosos fueron teorizados para modelar la representación humana de los conocimientos objetivamente imprecisos, a fin de poder

pintura es inútil, de ahí que, en el desarrollo de nuestro trabajo de investigación, también exista la contingencia de la reunión de aquellos apoyos teóricos que, aunque procedan de fuentes dispares, interfieran y ayuden a conformar el relato de la idea que queremos transmitir. Es posible que con la reunión de todos los conceptos que se den cita, lleguemos a conformar una especie de metalenguaje de la pintura, o metapintura directamente, que en la prueba de la elasticidad de ese límite borroso habla de la pintura objeto. Reflexiones de las que se ocupa gran parte de aquello que se ha venido denominando estudios visuales.⁸ Especulaciones relativas al tema que se desarrollarán en la investigación que nos ocupa.

Según lo comentado, podemos distinguir tres etapas en la historia de la pintura occidental: aquella que va antes de la Teoría del Arte, que podemos denominar 'prevasariana'; aquella que abarca la Teoría del Arte, que iría, según Danto, de 1400, etapa renacentista donde es clave la publicación de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, por Giorgio Vasari en el año 1550, hasta 1964, año en que Andy Warhol realiza su obra *Brillo Box*; y una tercera era posthistórica en la que nos encontraríamos ahora. Los sistemas de reproducción mecánica de la imagen aparecen en el Renacimiento, con el grabado, a la par que la Teoría del Arte. Más o menos desde la fecha de los sesenta del siglo XX, que marca Danto, la difusión de la imagen va creciendo exponencialmente asistida por el auge y la evolución de las nuevas tecnologías aplicadas a ella. El tramo que más objetivamente podemos estudiar, en función de la influencia que ejercen otros medios icónicos en la estética de la pintura, es el correspondiente al de la Teoría del Arte, siendo el tramo correspondiente a la etapa posthistórica del Arte, aquel en el que comienza a surgir una complicación mayor, debido a la hibridación y dilución de disciplinas. Hablar entonces de pureza del medio pictórico, como pretendía la teoría de Clement Greenberg, será un debate que dista de lo que finalmente demostraremos con nuestra tesis: que, aparte de que también dicha vía haya obtenido sus logros, también el ajuste de impurezas, influencias de otros medios icónicos, posibilita la continuación de la pintura y su transformación estética. Lo que hemos resumido, para dar título genérico a toda la tesis, como un fenómeno de 'interferencias'.

A modo de curiosidad, incluso podemos arriesgarnos a decir que en la etapa anterior de la Teoría del Arte, aunque no existieran otros medios icónicos alternativos, la pintura ya nace con cierta aspiración de apertura, a dejarse contaminar e influenciar, impura. Asistencias técnicas, proyectiva en el caso siguiente, que relata Plinio el Viejo en su *Historia Natural XXXV*, tratando de discernir los comienzos de la pintura: «La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara (...) pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre»,⁹ cuestión que relata a partir de la historia de la hija del alfarero Butades de Sición, que «enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve».¹⁰ Lo que sin duda también alude al

mejorar los sistemas de decisión, donde su mayor aplicación se encuentra en la investigación de inteligencia artificial. La lógica difusa de dicha teoría, se basa en lo relativo de lo observado como posición diferencial. Este tipo de lógica toma dos valores aleatorios, pero contextualizados y referidos entre sí.

⁸ José Luis Brea (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.

⁹ Plinio el Viejo, *Historia Natural XXXV*, citado por Victor I. Stoichita: *Breve historia de la sombra*, Madrid: Siruela, 1999, p. 15.

¹⁰ *Ibíd.*

nacimiento de la plástica. De su lectura se deduce que el principio de la representación artística en su totalidad se remite al primitivo estadio de la sombra.¹¹

Así, «el carácter primitivo de la primera operación de representación, tal y como Plinio lo cuenta, se basa en que el origen de la imagen pictórica no sería el fruto de la observación directa del cuerpo humano y de su representación, sino de fijar la proyección de su sombra».¹² Por lo que podemos dilucidar que estamos refiriéndonos a una representación de ‘una representación’, si podemos considerar que la proyección de una sombra es una representación, donde ya, en la concepción de esa manera primigenia de transferir imágenes, existe cierta influencia o intermediación que influirá en la estética de la imagen resultante. Algo que se instaura igualmente, según el relato de Plinio, con el origen de una conceptualización de imagen pictórica, que destilado de sus palabras podríamos definir como: ‘la presencia virtual de una ausencia real’, es decir: la aparición de la imagen como espectro fantasmal. Su construcción asistida por una proyección externa, nos da pie a cuestionarnos la real autonomía del medio pictórico. Con esta narración bien puede plantearse que, por un lado, la historia de la proyección es una cuestión de génesis, autónoma, y, por otro, que en la historia de la pintura siempre existe una influencia intrínseca rondando, que confiere cierto grado de dependencia, incluso antes de que se constate, fehacientemente, a partir de la proliferación de otros medios icónicos.

Según la perspectiva desde la que pretendemos enfocar el trabajo, la pintura vaga impura fagocitando todas aquellas imágenes que orbitan alrededor, para reconvertirlas en lenguaje pictórico. Para ello convenimos necesario un análisis estético, que pueda diferenciar aquellos préstamos representacionales que adquiere de otros medios. Un estudio que realizaremos desde la vertiente del código y el registro, por un lado, y de la representación de motivos y temas características de otros medios, por otro. En este sentido hemos de estar atentos a esa parte invisible que permanece oculta, la que se refiere al proceso seguido por el artista para la confección de sus obras. A esa tramoya necesaria que se va construyendo a base de intenciones, la gestación de la obra y verbalizaciones del propio artista y de la crítica.

En el contraste que provoca confrontar la pintura con otros medios icónicos hemos de aclarar que: mientras la mayor parte de estos medios alternativos a la pintura, avanzan por el terreno propio de los medios de comunicación de masas en la actualidad, la pintura sigue instalada en su lugar de origen como medio de expresión. Esto quiere decir que: más que un medio de comunicación, supone un medio de transmisión. Diferencia, entre comunicación y transmisión, que aclara muy bien Régis Debray en su libro *Introducción a la mediología*, donde nos indica que «comunicar es el momento de un proceso que será más largo y el fragmento de un conjunto más vasto, que denominaremos, convencionalmente, transmisión».¹³ Así pues, como menciona el autor: «agruparemos bajo el término de transmisión todo lo que tenga que ver con la dinámica de la memoria colectiva; y bajo el término de comunicación, la circulación de la información en un momento dado».¹⁴ Nos ha de quedar claro, por tanto, que la comunicación posee un horizonte sociológico y la transmisión un horizonte histórico. Algo que

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ Régis Debray, *Introducción a la mediología*, Barcelona: Paidós, 2001, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*

es conveniente señalar, dado que durante la presente investigación vamos a relacionar continuamente imágenes provenientes de medios de comunicación e imágenes del medio pictórico, que vamos a considerar un medio de transmisión.

Que la pintura siga siendo un arte, dentro de esta densa *iconosfera*, podemos constatarlo con la lectura de *La Pintura como Arte*, donde Richard Wollheim confronta la teoría institucional; aquella de los representantes del mundo del Arte que dan su visto bueno, con la que objeta que para que una pintura sea considerada obra de Arte ha de poseer unas cualidades intrínsecas. Todas estas situaciones nos plantearán situaciones conflictivas que aclararemos, desde un momento promiscuo en el que proliferan las pantallas: la del televisor, la del ordenador, la del teléfono móvil, la del ipad, etc., incrementándose la velocidad referencial. Este 'estar rodeados' por pantallas lleva a una sensación y experimentación del mundo actual, que hemos titulado genéricamente como 'interferencias'. Un 'efecto pantalla' que, en pintura, comenzará a ensayarse, si bien puede haber ejemplos anteriores, en el cubismo, con el abatimiento del espacio pictórico hacia el plano del cuadro. Intrusiones icónicas que, en la actualidad, multiplican nuestra dimensión espacial, como pretendía acercar el mencionado movimiento, que experimentamos y vamos asimilando cada vez con mayor naturalidad, en una sociedad que va mutando al ritmo que marcan los progresos tecnológicos. Atmosfera que creará una tendencia progresiva al mestizaje, la hibridación, la interdisciplinareidad, etc. Ondas de diferente procedencia que se encontrarán en un mismo plano de representación. De ahí que ese término genérico más propicio sea el señalado. Siendo la mayor o menor dificultad en la transmisión del mensaje pictórico, producto de las distintas interferencias que entran a formar parte de la representación. En aplicación a esto, la definición física de interferencia establece un fenómeno en el que dos o más ondas se superponen para formar una onda resultante de mayor o menor amplitud, lo que produce aleatoriamente un aumento, disminución o neutralización del movimiento vibratorio. Este comportamiento, acoplado alegóricamente a la pintura influenciada por los medios, nos llevará a diferenciar y calibrar las diversas 'ondas' que forman la imagen de la pintura.

Sin duda, un texto clave de partida que posibilita comprobar los efectos que, en el arte, han causado los medios de reproducción mecánica de la imagen, es *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de 1936, donde Walter Benjamin analiza cómo la reproducción de la imagen destruye progresivamente el concepto de original, con lo cual la obra de arte va perdiendo parte de su aura, provocando que su valor no pueda ser calibrado. Texto que trata de un arte incapaz ya de apartarse de la técnica y las implicaciones sociales y políticas que ello conlleva, mientras sigue tratando de reflejar, como siempre lo hizo, ese concepto tan abstracto al que llamamos realidad, como dice Benjamin: «despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible».¹⁵ Lo que significa que la mediación es ya inevitable. Quizá más para aquellos medios como la fotografía o el cine, donde el propio aparato técnico se halla entre lo real y el instrumento que capta ese fenómeno, que en la pintura, donde parte de su práctica sigue utilizando el instrumental técnico de antaño. Dicha intermediación de la que se da cuenta Benjamin, provoca la pérdida de la experiencia

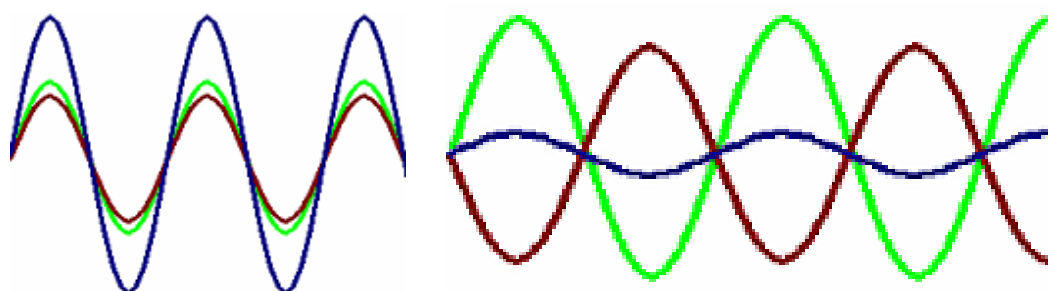
¹⁵ Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discurso interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Ed. Taurus, 1989, p.43.

directa con lo real, lo que nos hace reflexionar sobre qué es la realidad, su alcance, su experimentación y su traducción-expresión. Ese proceso de tecnificación que comenta Benjamin democratiza, de algún modo, el acceso a la práctica artística. Llega un momento donde parece que, al hilo de aquellas formulaciones que cristalizara Joseph Beuys en *Cada hombre un artista*, aunque posiblemente no sea tal cual como su autor lo soñara, es el propio espectador el que intermedia y forma parte activa del proceso creativo, o de la estrategia que propone el artista.

1.- CARTOGRAFÍA DEL CONTEXTO

1.1.- CONCEPTO DE INTERFERENCIA ICÓNICA Y SU ASIMILACIÓN

Según El Diccionario de la lengua española de la RAE (DRAE), se denomina interferencia a la acción y efecto de interferir, correspondiendo interferir a cruzar, interponer algo, en el camino de otra cosa, o de una acción. Por eso causar interferencia, dicho de una onda, será introducir otra onda en la señal de la primera para perturbarla, amplificándola y favoreciéndola, si la interferencia es constructiva, o reduciéndola y neutralizándola, si la interferencia es destructiva.



1. Interferencia constructiva e interferencia destructiva

Aunque dicho término se aplique originalmente, en física, para referir a situaciones producidas por el encuentro de dos o más señales de movimiento ondulatorio, cuyo contacto da lugar a un reforzamiento o a una anulación, ha acabado siendo acogido por diversos sectores, contextos y disciplinas, como por ejemplo en electrónica y telecomunicaciones, psicología, pedagogía, antropología cultural o sociolingüística, etc., pasando a definir un estado o síntoma propio de la sociedad de nuestro tiempo. Aparte de que, además, estamos rodeados de ondas provenientes de todos aquellos dispositivos tecnológicos de los que nos vemos rodeados en nuestra avanzada sociedad de las telecomunicaciones, cosa que sin duda afecta y transforma nuestros modos de vida. Parece que tal densidad de conocimientos y culturas, que ocasiona nuestra intercomunicada sociedad, provoque que se crucen constantemente 'ondas', como vibraciones expresivas, en nuestro discurrir, algo que, sin duda, aquellos encargados de estudiar nuestros biológicos cambios evolutivos señalan como un hecho sin precedentes. A partir de aquí, la interferencia deviene en un paradigma o modelo de época, una piedra

angular desde donde enfocar dichas transformaciones actuales, una clave que confiera una visión holística al estado general del individuo del Siglo XXI y, en concreto, al momento actual de la pintura.

Por tanto, como veremos, el término de interferencia en el campo de la pintura se ramificará hacia unos límites bastantes difusos, que corresponden a lo que, hoy en día, ya no podemos definir con claridad. Sin embargo, será desde la situación del momento presente del que partamos para hacer un repaso histórico de la pintura en su convivencia con los distintos medios icónicos, hasta llegar de nuevo al momento actual. Ahora bien, al aplicar el concepto interferencia a nuestro campo de estudio pasamos directamente al territorio donde, más allá de la pintura vista como una disciplina cerrada, van a circular las imágenes provenientes de distintos medios a medida que avanza la tecnología y la reproducción mecánica de éstas. Este hecho hace que ya no estemos tan seguros de cómo se define la pintura o el concepto de pintura, o dónde se encuentran sus límites. Misión a dilucidar que ocasiona una concepción ampliada de la pintura donde, quizá, una imagen proveniente de otro medio, no necesariamente realizada con los útiles tradicionales, pueda pasar a considerarse pintura igualmente. Considerando, asimismo, el rol fundamental que juegan los procesos de hibridación en este tipo de nuevas concepciones pictóricas.

Aun así, ese será un debate que corresponde a las postrimerías de la presente investigación, siendo, en primera instancia, urgente comenzar por aclarar aquellas confrontaciones iniciales que llevan a la pintura, en contacto con otros medios icónicos, a situaciones de 'cambio', producido ante el encuentro directo con otro medio. Estos conceptos, que podemos agrupar como interferencias serán: *calco* o *mímesis de código*, que puede ser a nivel expresivo o estructural a partir del código propio del medio, *préstamo representacional*, donde se adoptan representaciones propias de otro medio, traducido como trasvases entre medios, y *error provocado* que nos conduce a cierto emborronamiento o falta de nitidez, allí donde la información visual es difícilmente descifrable. Contaminaciones visuales en las que trataremos de profundizar durante la redacción de cada capítulo y que se corresponden análogamente con las situaciones interferentes de las señales ondulatorias explicadas por la física, en el sentido de refuerzo o anulación de la señal emitida.

En este punto, es propicio señalar que todas aquellas variaciones que puedan darse en la norma pictórica, si es que la hubiere, y para ello debiéramos remitirnos a los antiguos tratados de pintura, se suceden a lo largo del tiempo, mientras que la interferencia siempre corresponde a una aparición sincrónica, en sintonía con el resto de medios. Por ello la interferencia es sólo posible porque dicha sincronía corresponde a una dialéctica dinámica y abierta entre medios, algo que claramente podemos observar con la aparición de la fotografía y el auge del *pictorialismo*, donde los dos medios se influenciaron mutuamente. El préstamo que conlleva la comunión de medios va siendo aceptado por el espectador, implicando su consecuente cambio en el acercamiento teórico. Dicha apertura, adoptada por los contemporáneos como actitud perceptiva, provoca un alejamiento progresivo de esa supuesta norma, de los tratados históricos que desaparecen en función de la aparición de otros intereses que avanzan hacia una renovada concepción de la actividad pictórica.

Pudiéramos decir que la aparición del fenómeno de interferencia en pintura puede producirse, en muchas ocasiones, debido a una falta de conocimiento profundo de la disciplina, que lleva al practicante a actuar sin prejuicios. Es por esto que la interferencia pase de ser algo sincrónico, como veremos al analizar la pintura en relación con los medios tradicionales, a algo diacrónico en la actualidad; algo que se extiende en el tiempo como un fenómeno ya asimilado y por lo tanto natural, que acabará formando parte de una nueva norma. Reacción que, por ello, pasa de ser un fenómeno que se producía puntualmente en individuos aislados, a convertirse en un recurso que acoge casi la totalidad de la comunidad artística. En ese sentido podremos referirnos a interferencias *perceptibles*; aquellas producidas al inicio de la aparición de otros medios icónicos alternativos a la pintura, y a interferencias cada vez más *imperceptibles*; como aquellas que se producen a medida que avanzamos por el devenir histórico hasta nuestros días, donde, convalientes de *infoxicación*¹⁶ hemos de remitirnos a una blanda dieta visual, dada la opulencia de imágenes a la que nos vemos expuestos. Dentro de este torbellino, de esta *sopa visual*, es difícil diferenciar los ingredientes y saber qué lugar corresponde a la imagen pictórica en ese contexto.

Podemos, entonces, entender la interferencia como un *préstamo* que conlleva un cambio de código o registro, que puede ser estudiado como un fenómeno creativo. Préstamo al que se recurre como signo ante cierta incapacidad o limitación que la propia disciplina pueda tener para expresar mensajes que van más allá de los propios que hereda de su tradición. Incluso, dicho transcurrir, lo podríamos llegar a resumir como interferencia en sí misma o tiempo interferente continuo, que se establece desde la aparición de las primeras imágenes realizadas mediante una reproducción mecánica hasta nuestros días, tiempo que coincide con la aparición de la Teoría del Arte, en el Renacimiento. En este continuo temporal, los conceptos de error y de interferencia pueden llegar, en muchos casos, a tomar un carácter marcadamente negativo. Cuando existe una perturbación del sistema, una intromisión errónea, más si cabe en un momento, el actual, donde el concepto de la realidad se haya acechado por cuestiones relativas a lo virtual, que ponen en entredicho el mismo concepto de realidad. Dichos errores, provocados intencionadamente, entrarán en escena para hacer reflexionar al espectador sobre esas cuestiones relativas a la representación, la realidad y la intromisión de/entre los medios.

Según lo explicado, la interferencia en pintura será entendida como el resultado motivado por el influjo de otro medio icónico, reservando términos como *transferencia* para ese mecanismo previo; el *proceso psicológico* que adopta el pintor, en su elección consciente o inconsciente de su imaginario, y que precede a la interferencia discernible en la imagen. Ésta aparecerá como un concepto globalizador, que conlleva un proceso en el que los distintos trasvases y conexiones viajan, a través de la pintura, por los diferentes medios icónicos enumerados en cada capítulo. Habrá que ver entonces, desde esta perspectiva, la interferencia, en pintura, como un recurso lleno de posibilidades, elemento constructor y generador de diversas ideas y aplicaciones plásticas. Lo que implica la siguiente reflexión

¹⁶ Trastorno intelectual producido por la incapacidad de analizar y comprender el torrente de información que proporcionan los medios electrónicos actuales. El psicólogo David Lewis creó el concepto de Síndrome de Fatiga Informativa, que se da en aquellas personas que manejan grandes cantidades de información. Ésta puede llevarles a sufrir ciertos trastornos en su capacidad de análisis y decisión. En España, el físico Alfons Cornella acuñó el término *Infoxicación* como un neologismo que fusiona información e intoxicación. Para más información consultar el libro: *Infoxicación: buscando un orden en la información*, Barcelona: Zero Factory, 2004.

razonable: que dicho estudio pormenorizado de contaminaciones diversas nos hagan pensar en la pintura como arte *impuro* y, por otro lado, tratar de discernir la posibilidad de la existencia de una raíz pura, más allá de la planteada por Clement Greenberg.¹⁷

En una sociedad que avanza a una velocidad increíble por las autopistas de la información, es normal que se generen nuevos comportamientos y con ello también nuevos síntomas, e incluso enfermedades, que aquejan al individuo del siglo XXI. Con la llegada y extensión de la informática se comenzó a despertar, en los años sesenta, en diferentes sectores culturales, una necesidad por establecer similitudes entre el funcionamiento del ordenador y el cerebro humano. En ese sentido, durante esa década, ya Andy Warhol, quizá consciente por lo que estaba por llegar, declaraba que quería ser una máquina, de ahí su inclinación por los procesos mecánicos de estampación, como la serigrafía. Sin querer profundizar en ese posible debate, con esta investigación se planteará cierta perspectiva disfuncional en esa relación, que queda tamizada a través de la piel de la pintura, como aquella posibilidad de representación de la identidad colectiva. En ese sentido, se puede plantear si el cambio del formato de los archivos digitales y la incorporación de fallos en el código de la imagen, lo que en el entorno del videojuego se denomina *glitch*,¹⁸ pueden plantear una estética interferida recurrente que pueda representar el eco de esa sociedad digital en la que somos más como imagen que como individuos reales, interferencias que también denotarán que el funcionamiento de las máquinas, en las que tanto confiamos, no es perfecto. Aquí la interferencia se presentará como una ruptura del flujo de información (digital) dentro del mensaje, teniendo en cuenta el entorno estético del que se extrae dicho comportamiento, que resultará como un accidente de percepción o error. En esta onda, recordar que como antecedentes 'analógicos' directos, de intrusión de 'ruido' en pintura, encontramos aquellos que provienen de la fotografía, como pueden ser los desenfoques o términos borrosos, tan característicos de Gerhard Richter o Chuck Close, o las pinturas realizadas a partir de negativos, que, por ejemplo, Richard Hamilton practicó. Esa 'Glitch Painting' poseerá la finalidad de resumir un estado actual, representar esa pérdida e incertidumbre que aqueja al ser actual, estableciendo una analogía entre la interferencia de la imagen digital y el momento de cambio del ser humano presente. Procesos digitales que desencadenan toda una jerga de nuevos términos aplicados al tipo de imagen que generan, resultados que, en muchos casos, comprobaremos como análogos a aquellos que se habían producido ya en pintura mucho antes de la aparición de estas herramientas, y que, en otros casos, sirven de modelo que se incorpora a la creación de nuevas imágenes pictóricas, representativas del ruido generalizado y el desarreglo visual, como metáfora del tiempo presente.

Alegoricamente, en relación a las ondas físicas, si la pintura es color y el origen de éste es la luz, podemos decir que cualquier superficie manifiesta la luz de forma selectiva (como

¹⁷ «Las artes tienen que lograr la concreción, la 'pureza', únicamente por medio de lo que les es propio; algo que supone convertirse en 'abstracto' o no figurativo. Naturalmente, la 'pureza' es un ideal inalcanzable.» Clement Greenberg: *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Siruela, 2006, p. 93.

¹⁸ Para más información al fenómeno *glitch*, al que volveremos en el capítulo 4, consultar a Rosa Menmank en *The Glitch Moment(um)*, Amsterdam, Institute of Network Cultures Ed., 2011. El libro comenta las nuevas formas de percibir la información a través de la estética generada por los dispositivos electrónicos, gracias a la manipulación de la imagen digital y el añadido de la utilización de un nuevo recurso estético llamado *glitch*. Estos procesos señalarán la creciente necesidad por valorar las interferencias, y el error en la imagen que éstas cometen, como nuevas formas estéticas susceptibles de ser incorporadas a la creación.

también la pintura manifiesta de manera selectiva las diferentes señales de otros medios icónicos que la interfieren), reflejando las longitudes de onda que pueden verse y absorbiendo todas las demás de cuatro formas diferentes: *por reflexión* selectiva de las moléculas de pigmento (que hace que veamos los colores), *por difracción* (dispersión y curvado de las ondas del espectro visible cuando encuentran aberturas pequeñas o bordes afilados), *por dispersión* (que se produce cuando la velocidad de la luz varía al atravesar un medio, variando su longitud de onda) y *por interferencia*, que aparece con la tensión superficial que tienen los líquidos,¹⁹ que provocan que sus superficies tengan propiedades elásticas.²⁰ En las pompas de jabón se produce éste fenómeno físico, ya que están constituidas por una porción de aire envuelta por una película de agua y un elemento tensioactivo, este elemento, generalmente formado por jabón, disminuye la tensión del agua. La luz interfiere en las pompas de jabón, causando irisaciones de colores que estamos acostumbrados a ver. Esto es debido a que cuando un rayo de luz incide sobre una capa delgada y transparente, en este caso de nuestra burbuja de jabón, parte de la luz se refleja en la superficie exterior y parte se introduce refractándose, es decir: cambiando de dirección para, posteriormente, volver a reflejarse en la superficie interior. La refracción de la luz blanca hace que se produzca una yuxtaposición de las diferentes longitudes de onda, que al emerger se anulan unas a otras, en unos casos, y en otros hacen que se intensifiquen los colores, que dependerán del ángulo de visión del espectador.²¹ Si comparamos la pintura con esa pompa de jabón, podemos decir, en relación a nuestra comparación metafórica, que la tensión que hace que se construya ese mundo sutil, la podemos corresponder a una pintura ideal o utópica, como tierra de nadie, indefinible, campo abierto por la que pasan multitud de ondas externas. Construcción frágil, si observamos la pompa, que posee relación con lo que Duchamp calificó como lo *infraleve*.²² Este acercamiento comparativo, poético, nos puede ayudar a hacernos una idea *sui generis*, acerca de la situación que ofrece la pintura en el terreno híbrido e interdisciplinar característico del momento presente. Tratando, con ello, de hacer alusión a la incertidumbre que puede ocasionar pensar en su futuro, si miramos a lo que ha dejado atrás y a su frágil permanencia, como constitución ‘espectral’ que bordea siempre el límite de su propia desaparición, lo que puede trasladarnos a reflexionar sobre esa idea de lo virtual, igualmente.

Por otro lado, también es interesante, análogamente a lo que trataremos en toda la investigación, ese fenómeno concreto de interferencia que sucede en la pompa; como en esa ‘delgada superficie’, que pudiéramos corresponder a la imagen pictórica, donde existen ‘dos

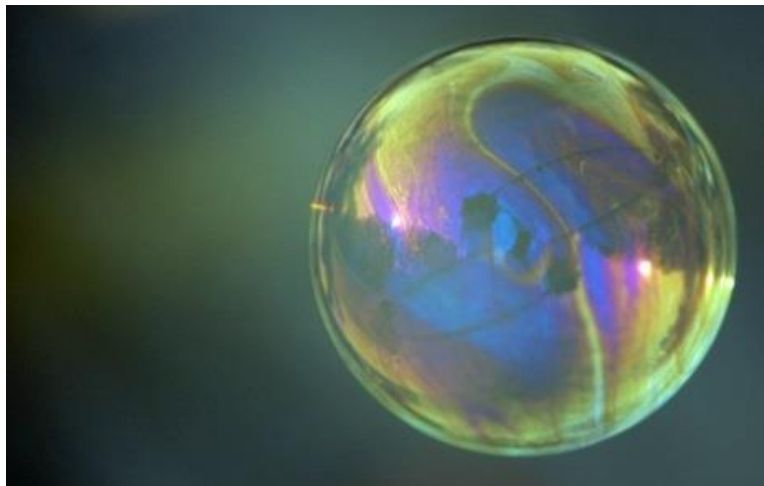
¹⁹ No olvidar, siguiendo la metáfora, que Zygmunt Bauman, como demuestra en su libro *Arte, ¿líquido?* (2007), que nuestra experiencia estética se ha acelerado, ha entrado en un ‘imperio de lo efímero’ y la insignificancia, de modo tal que el arte ha cambiado de estado, hacia uno líquido de transición y reflujo constante.

²⁰ Que puede sugerirnos ese estado al que aspira la pintura, considerando y sumándose al anterior, como cuestionamiento continuo de sus propios límites, su figura en contraste con el fondo de polución.

²¹ AAVV: *Didáctica de las artes y la cultura visual*, Madrid: Akal, 2011, p. 112-113.

²² Marcel Duchamp (1887-1968) en sus manuscritos de 1914, concibe el acto artístico como un acto evanescente y material a la vez que permite configurar una ‘topología’ física de lo contingente, de lo *infraleve*. Lo *infraleve* o *infrafino*, como otros autores han traducido, puede llegar a estar conectado al campo visual, al olfativo o incluso al táctil. Puede llegar a ser un movimiento o una mirada, el paso a una acción o incluso su deterioro. Duchamp hablaba de que los *infralevés* se definían con nitidez por los *infralevés* mismos. El calor de un asiento que se acaba de dejar o incluso el sabor a humo que queda en la boca al fumar, pueden llegar a ser *infralevés*. «Estos frágiles acontecimientos extraídos de la contemplación de la vida cotidiana son señalados por Duchamp como la verdadera materia del arte, como un jabón que resbala, un rayo de sol cortando el humo, algo indeterminado y específico a la vez, como la vida misma» Fabiana Barreda (2005): «Género y representación: prácticas y políticas de la diferencia». En José Jiménez (ed.): *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Turner. 2011, pp. 343.

luces': una que se refleja en el exterior (que alegóricamente correspondemos con la cultura visual producto de la iconosfera) y otra que proviniendo del exterior pasa a refractarse para reflejarse por el interior (que también, alegóricamente, corresponderemos con la historia de la pintura), lo que crea longitudes de onda, como influencias de otros medios icónicos, que no vemos, pues se anulan, y otras que sí. La pompa de jabón, entonces, representaría el icono de la interferencia alegórica, en la situación de la pintura actual. Su capacidad purificadora como desinfectante, dada por la propiedad limpiadora del jabón, que paradójicamente tiene implícita su propia toxicidad, su estado contaminado que, en el caso de la pompa, en realidad se degrada fácilmente al entrar en contacto con el medio-ambiente. Ésa es la piel transparente y opaca, en el fondo, sobre la que posaremos nuestra observación y análisis durante la siguiente investigación. Un repaso que nos lleva desde la anoréxica poesía imperceptible de la pompa a la bulímica materia prima corrosiva de la sosa caustica, cuya concentración toxica es mayor y puede llegar a 'irritarnos los ojos'. Por decirlo de algún modo metafórico, en esa oscilación zigzagueará nuestra propuesta.



2. Interferencia en pompa de jabón (iridiscencia)

1.2.- FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN PICTÓRICA

En el momento actual, la imagen ha adquirido un potencial tan amplio que ya no nos paramos a pensar acerca de la gran significación que posee. Se puede decir que vivimos en un *continuo global* de la imagen, que nos prestan los dispositivos en forma de pantalla, de los que nos vemos rodeados en nuestra sociedad de la información y la comunicación, mientras la atmosfera mass-mediática sigue creciendo incontroladamente. Eso hace que, tras el efecto de confusión que eso conlleva, cada vez prestemos menos interés a lo que tal situación significa: qué es eso y cómo discernir un tipo de imágenes de otras. Cuando individuo, sociedad y cultura sucumben ante la imagen, establecida como forma dominante de comunicación, se

generan fundamentales transformaciones en ámbitos que pueden desplazarse desde lo biológico hasta lo cultural, conquistando, en muchas ocasiones, nuestro pre-consciente. Este fenómeno no es nuevo, sino que responde a un largo proceso que se acelerará a partir del siglo XIX con los cambios en la forma de producción, el nacimiento de la industria, la creación de las grandes ciudades, etc., algo que cambiará definitivamente las técnicas, las tecnologías y el pensamiento hasta entonces conocidos. Ahora «la promiscuidad y la ubicuidad de las imágenes, la contaminación viral de las cosas por las imágenes, son las características de nuestra cultura»,²³ según Baudrillard. Una imagen inmediata que se ofrece como el reflejo especular de la realidad, expulsándonos hacia el vacío de la confusión donde ya no se distingue la realidad de la imagen de aquella imagen de la realidad.²⁴

Este proceso de aceleración, que nos transporta hasta nuestros días, supo entenderlo Walter Benjamin en 1936, con su celeberrimo ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, al cerciorarse cómo la fotografía producía una convulsión en el espectador, y un *shock* aun mayor con la imagen en movimiento, el cine. Esta nueva forma de acceder a la imagen, como imagen cada vez más veraz, sustituta de la realidad, originará un cambio cualitativo en la forma de entender y concebir ésta, que nos llevará a una relación fetichista con ella, hasta llegar a afirmar que vivimos en la sociedad de la imagen, de la reproducción continua, de la apariencia, en *La sociedad del espectáculo* que comenta Guy Debord, entendiéndose, bajo ese manto, como la escenificación permanente que se establece a través de todos los canales mediáticos, que en este contexto pasarán a resumirse en; publicidad, diseño y *mass-media*.

Genealogía de la imagen y grados de iconicidad.

Pero de algún u otro modo la imagen siempre estuvo ahí, desde los orígenes del hombre, como recurso necesario de expresión y comunicación. Asimismo, dada su importancia como portadora de información visual, el interés por su definición también ha sido un problema que persigue a los pensadores de distintas épocas de la humanidad. Si nos vamos a su etimología podemos encontrar dos raíces para dicho término; icono, del griego *eikon*, e imagen, del latín *imago*, conceptos que nos transmiten el hecho de la representación, la reproducción y la semejanza o mimesis, y que nos conducen a ese misterio que oscila entre la expresión y la reproducción, lo que plantea cuestiones relativas a la reproducción de la imagen mediante la mimesis, es decir: «saber si es posible sin aprender a hacerlo, es decir, sin imitar».²⁵ Cuestión que puede resultar clave en una transmisión pedagógica de la pintura, algo parecido a lo que haremos en el trabajo presente con determinadas imágenes, diferenciar qué parte de la imagen corresponde a imitación (de motivos, temas, códigos...) y qué parte corresponde a la pura expresión que aporta el pintor como cosecha propia, lo que no quiere decir que el hecho de apropiarse de gestos ya vistos en medios icónicos alternativos y reincorporarlos de manera personal en otro contexto para modificar su discurso, o hacer un guiño al discurso de éstos, no lo sea.

²³ Jean Baudrillard: *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama, 1997, p.31.

²⁴ Santos Zunzunegui: *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra, 1989, p.21.

²⁵ Michel Melot: *Breve historia de la imagen*, Madrid: Siruela, 2007, p.12.

Empero, a instancias particulares, a esa aplicación que nos atañe en los próximos capítulos, la definición de cada imagen concreta es cuasi quimérica, dado que la gran diversidad de tipos de imagen nos asalta instalándose como obstáculo, lo que nos lleva a una fragmentación necesaria del universo icónico en determinadas variables, que respondan a criterios clasificatorios diferentes para su mejor comprensión. Según esto, la conceptualización de cada imagen será mejor cuando más variables podamos ofrecer, dependiendo del contexto en el que se ubique la imagen a tratar. Según los objetivos de análisis de la Teoría General de la Imagen, que atienden a cuestiones formales de la imagen, podemos establecer las siguientes variables básicas con las que podemos trabajar a la hora de acercarnos a definir una imagen:

-*Nivel de realidad o grado de iconicidad*: basado en la semejanza entre la imagen y aquello que se encuentra como referente externo. Su tabla establece distintas escalas de iconicidad que van desde la *representación no figurativa* a la *imagen natural* de la propia percepción, pasando por los *esquemas arbitrarios* sin criterio lógico, los *esquemas motivados* de relación orgánica, los *pictogramas* donde comienzan a aparecer sintéticas estructuras abstraídas, la *representación figurativa no realista* y la *representación realista*, que a través de diferentes medios puede alcanzar un mayor hiperrealismo hasta el *modelo tridimensional*. Esta forma de diferenciar el grado de iconicidad no supone un acento peyorativo de ninguna escala sino que aparecen como un convencionalismo diferenciador que en parte debemos a Moles,²⁶ que fue uno de los primeros en formalizar las diferencias de iconicidad.

-*La simplicidad estructural*: un nivel que aun adoleciendo de pocos argumentos dada su evidencia, representa una dimensión clave, pues está comprobado que generalmente el funcionamiento del sistema perceptivo del individuo escoge antes una imagen sencilla que una compleja, cosa que, por otra parte, no tiene porqué justificar su valor. En una integración espacio-temporal una simplicidad estructural y una simplicidad de la imagen aparecerán como equivalentes, lo que permite el método de su análisis, en función a tres variables: la *pregnancia*, la *composición plástica* y la *correspondencia estructural* entre el contenido y la forma de la comunicación. La *pregnancia* de la forma es la propiedad perceptiva que posibilita la conceptualización de un estímulo visual, es decir que: cuanto menos ruido visual posea una imagen, entendiendo ruido como aquella distorsión que imposibilita su lectura, algo que puede ser entendido como una interferencia, mayor será su *pregnancia*, su inmediato entendimiento a favor de su conceptualización. La *composición plástica* hace referencia al repertorio de recursos plásticos utilizados para construir una imagen. Y la *correspondencia estructural*, entre contenido y forma de la comunicación, es el acoplamiento mayor o menor entre la estructura del contenido de la imagen y la estructura temporal de dicha imagen, es decir que: según el tema que vaya a tratar una imagen, habrá medios más idóneos que otros dadas sus características descriptivas o narrativas intrínsecas.

-*La concreción del sentido*: atendiendo a las dos clases de significación que transmite una imagen, una de *naturaleza formal* que refiere al discurso visual, decodificable desde los propios componentes icónicos, que puede denominarse como *significación plástica*,

²⁶ Abraham A. Moles: *La comunicación y los mass media*, Bilbao: Mensajero, 1975, p.335.

y otra de *naturaleza semántica* que acota su significado a favor del *sentido de la imagen*. Esta variable conecta a la imagen con su referente, objetivo en caso de representación figurativa y subjetivo en caso de no figurativa, a favor de una mayor o menor polisemia que indique su grado de connotación o denotación, asociaciones o indicios.

-La *materialidad de la imagen*: este es un aspecto que puede condicionar la forma en que entendemos cada imagen, sobre todo cuando aplicamos una escisión entre *soportes tangibles* de la imagen, como son los convencionales que todos conocemos, o aquellos menos tangibles, *soportes intangibles*, como pueden ser imágenes mentales, dibujos aéreos, hologramas...Siendo, en la mayoría de las ocasiones, el campo de estudio de la imagen aquel que refiere al primer apartado, donde podemos advertir que la inclusión del segundo amplía con creces el universo icónico analizable, no exento de controversia dado que pone en cuestión su posibilidad de presentación plástica. Por tanto, atendiendo a su materialidad, podemos agrupar las imágenes en cuatro grupos, las dos primeras no requieren un soporte para su registro, las dos siguientes sí: *imágenes mentales*, que carecen de soporte físico, su contenido está interiorizado y no requieren necesariamente de estímulo exterior para producirse, aquí se hallarían las *semiconscientes, oníricas, alucinaciones, eidéticas o instantáneas y del pensamiento, las imágenes naturales* sin intención comunicativa y no manipulables, cuyo soporte natural y orgánico es la retina, exigiendo la presencia de un referente exterior para producirse en la mediación específica que impone el funcionamiento visual del ojo, *imágenes creadas* obtenidas por un sistema de *registro aditivo* o por *modelación*, que requieren soporte y útiles específicos para su realización con o sin referente, su mediación será aquella que impone el propio sistema de registro, que implica una *respuesta al material* con el que se construye la imagen, y las *imágenes registradas*, que representan las más complejas de las cuatro, dada la complejidad misma de los utensilios utilizados para su producción que, automatizados, proporcionan una obtención instantánea de la imagen, a través de un registro por transformación que otorga un elevado grado de iconicidad, dado que el referente, otra imagen, puede ser copiada con una exactitud muy alta.

-La *generación de la imagen*: que hace referencia al hecho de si la imagen es original o bien una copia de otra anterior, cuestión que provocará no pocos debates a la hora de clasificar según qué imágenes como originales o como copias.

-La *definición estructural*: que tiene que ver con el tipo de *organización sintáctica* de cada imagen, lo que se traduce por composición o puesta en escena, y que es valorada en función de criterios espacio-temporales, parámetros que poseen las suficientes características formales como para influir en la significación plástica de la imagen. *Espaciales* como la *dinámica objetiva*, que valora el movimiento o estatismo de una imagen, o aquel que refiere a la representación de la *tercera dimensión espacial*. *Temporales* como el propio de la representación de la *estructura temporal* de la realidad a través de la imagen, que puede dividirse entre la basada en la *simultaneidad* de todos los elementos, característica de las imágenes aisladas, y aquellas que no, como las imágenes *secuenciales*, como pueden ser los cómics o las películas, o la *dinámica formal*

de la imagen completa, que establece imágenes dinámicas o estáticas en función a las relaciones provocadas por los elementos integrantes de la composición.²⁷

Esta pautas se erigen como fundamentales en un mundo donde la saturación de imágenes, con su continua referencialidad entre sí, como si de una cámara de espejos se tratara, en una repetición *ad infinitum* de los signos, nos conduce a la nada, como dice Barthes en *El Imperio de los signos* al referirse a la concepción del espejo en Oriente: «el espejo sólo capta otros espejos, y esta reflexión infinita es el vacío mismo (que, como se sabe, es la forma)».²⁸ Dicho vivir en 'la forma', que, mientras en una concepción oriental puede llevar a una filosofía transcendental del vacío, en Occidente comporta la apariencia insustancial del espectáculo, del cliché y el estereotipo, puede adaptarse, desde determinado espectro, al momento actual de la imagen continua, laberíntica y compleja, como distintos autores la han denominado. Aquella que la proliferación exponencial de los medios establece, y que nos empuja a vivir en ella, interactuar, habitar esa repetición redundante sin origen, ese acontecimiento sin causa, que provoca en el individuo cierta fragilidad mnemónica, donde la fuente, el hecho real o la existencia de una primera imagen, ya no es discernible.

Por ello que tratar de hacer un trabajo arqueológico en busca de aquellas expresiones que dan lugar a otras se torne una tarea compleja, desde los parámetros en que se concibe la imagen en la actualidad. Sin embargo, son cuestiones en las que trataremos de ahondar en los próximos capítulos. Aclarando previamente que dicho estado, icónicamente saturado, lleva al individuo a un estado de ceguera, debida a la masificación de imágenes, que no dejan ver con claridad y provocan confusión, como Santos Zunzunegui nos advierte recordando a Deleuze, porque «existe un interés generalizado por escondernos algo en la imagen»,²⁹ algo que, dejando a un lado intereses políticos que conlleven la manipulación de la imagen, aparece como una cualidad inherente a la imagen, a lo que añade que: «ese algo no es sino su aspecto de lenguaje, su carácter de instrumento de persuasión, el que no existen espejos que no sean deformantes».³⁰ Visto así parece que, al tratar de hablar de la imagen desde un contexto actual, nos introduzcamos en la cámara de los espejos del parque de atracciones, donde todo está sujeto a una deformación, distorsión y transformación que nos lleva a una concepción fluida de ese estado. De ahí que en este primer acercamiento al universo de la imagen, hayamos querido, intencionadamente, acercarnos a pensamiento de Zygmunt Bauman quien, de manera accesible, ha conseguido hacernos ver ese comportamiento líquido de las nuevas situaciones que acaecen en el mundo del siglo XXI.

Semiótica de la imagen

Pero con tal adentramiento en las formas que establecen las imágenes, no haremos otra cosa que profundizar en la semiótica de éstas, en el estudio del signo icónico y los procesos que nos conducen a su sentido-significación. Una tarea que desborda lo estrictamente pictórico o visual, dando paso, desde los elementos puramente plásticos; color textura, trazo..., a aquellos históricos y socio-antropológicos, desde aquella perspectiva visual que engloba lo

²⁷ Para ampliar información consultar: Justo Villafañe y Norberto Mínguez: *Principios de la Teoría General de la Imagen*, Madrid: Pirámide, 2006, p.39 y ss.

²⁸ Roland Barthes: *El imperio de los signos*, Madrid: Mondadori, 1991, p.107-108.

²⁹ Santos Zunzunegui: *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra, 1989, p.23.

³⁰ *Ibid.*

icónico y lo plástico.³¹ Punto a aclarar aquí: la diferencia entre *signo icónico* y *signo plástico*, dado que no son lo mismo, aunque puedan llegar a confundirse; por *signo icónico* entendemos algo análogo que remite miméticamente a otra realidad y por *signo plástico* entenderemos códigos basados en las líneas, los colores y las texturas, que pueden ser tomados de manera independiente a un referente. La forma de entender la presente investigación, trata de una continua oscilación entre lo icónico y lo plástico, entre aquello que encontraremos como referente susceptible de imitación proveniente de otros medios y aquello que se establece desde lo plástico en la conformación de la pintura, para adentrarnos, inevitablemente, a preguntarnos por qué esas traducciones, que el pintor transcribe en su pintura, son como son. Lo que ocasionará respuestas que tendrán que ver con aquello que quiere transmitir al escoger determinado lenguaje, posibilitándonos llegar a encontrar el sentido de todas esas construcciones desde el conocimiento de la intención del pintor.

Desde la perspectiva *iconista* que nos sugiere el título de nuestra investigación (*influencia de otros medios icónicos...*), del signo icónico en el campo de la semiótica, y habiendo hecho ya una leve introducción a la lectura formal de una imagen, nos encontramos varias teorías, si bien aquí nos acercaremos a partir de aquella que ya hemos insinuado antes al referirnos a un presente 'momento de espejos'. Teorías que se inscriben dentro de la órbita de la mimesis como pueden ser la *teoría de las propiedades compartidas* (un signo es icónico en tanto en cuanto comparte las mismas propiedades de su referente denotado), la *teoría de la semejanza* (un signo es icónico cuando puede representar a su referente por su semejanza, estando el signo en lugar de eso a lo que refiere), la *teoría de los reflejos especulares* (presente absoluto que articula *lo imaginario* y *lo simbólico*, según Lacan, que nos lleva a la reconstrucción global a partir del fragmento, lo que conlleva entender el signo icónico del espejo dentro del campo de la virtualidad, que podemos confundir con la realidad), la *teoría de los límites del parecido* (que poseen relación con la convención social, en relación a la interiorización progresiva de formas de transcribir la percepción de la realidad, que acaban fijándose como modelo icónico aceptado), la *teoría de los códigos de reconocimiento* (que sirven para identificar los rasgos pertinentes que, dentro de un contexto, permiten diferenciar entre sí las unidades culturales del mensaje visual).

En definitiva estaríamos hablando de la existencia de diferentes códigos de representación icónica, cuya finalidad es establecer qué artificios gráficos se corresponden con los rasgos del contenido o con los elementos pertinentes destacados por el código de reconocimiento.³² Artificios gráfico-plásticos que pueden referir tanto a la realidad visual de su modelo como a lo que se sabe de éste, lo que engloba propiedades ópticas o visibles, ontológicas o presunciones, o aquellas que se dan por convención. Por tanto, el código icónico será el sistema que hace relacionar al sistema de vehículos gráfico-plásticos con unidades del sistema semántico, dependiente de una codificación derivada de la experiencia perceptiva.³³ Experiencia perceptiva del pintor que derivará en la consecuente producción icónica, donde podemos diferenciar dos grandes estrategias de producción, la *estrategia del espejo*, en cuyo campo se inscriben aquellas formulaciones visuales derivadas del uso de la *perspectiva*

³¹ Julieta Haidar: «El campo de la semiótica visual», en Adrián Gimete Wesh y Juan Manuel López Rodríguez (coord.): *Semiótica. Memoria del curso 1995*, México: UAM-Azcapotzalco, 1996, pp. 184-212.

³² Umberto Eco: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen p.346.

³³ *Ibíd.*, p.348.

artificial, como pinturas, fotografías, etc., que ofrecen información sobre el mundo óptico aparente, y la *estrategia del mapa*, como el campo que implica un sistema cartográfico, como el caso de la pintura egipcia, ofreciendo una información esquemática del mundo físico, basada en referencias programadas.

Pautas, sin embargo, susceptibles de revisión si son cuestionadas desde la crisis en la que ha caído el concepto de signo, de la saussureiana correlación entre significante y significado, que nos lleva a un terreno, de carácter transitorio, que posibilita relacionar elementos expresivos y contenido, que por su naturaleza tendrá ahora más que ver con los modos en que se producen los signos a estudio. Como resultado, ello nos lleva a reformular cierta posición *iconista*, que conlleva la relación de semejanza del signo con su referente de la realidad exterior, dado que si fuera así todo icono figurativo nos llevaría a pensar siempre en la existencia de una analogía en el mundo natural, cosa que no siempre se da. En contra de ello, se plantea una nueva iconicidad, como una serie de mecanismos de los que el discurso se sirve para producir determinada «ilusión de realidad», un efecto referencial.³⁴ Desde esta perspectiva la iconicidad será entendida como el grado más avanzado de las operaciones de figuración,³⁵ impresión referencial originada en el haber intrínseco de un contrato enunciativo, supuesto tras el veredicto de la convención social. De este modo, el concepto de iconicidad se irá progresivamente desvinculando de las particularidades del signo, para elevarse hasta el nivel propio de los mecanismos que dan lugar a la producción del sentido.

La imagen pictórica

Desde esta óptica icónica, la imagen pictórica aparece como uno de los objetos visuales más importantes de la historia humana, experimentando una singularidad a partir de sus cualidades intrínsecas. Lo que le confiere un gran valor y una resistencia a la reproducción, con la que perdería parte de sus cualidades. Aun así, con las nuevas herramientas tecnológicas, se está avanzando mucho en el sentido de conseguir reproducciones exactas, a las que siempre faltará la vibración de la *cama*, de aquellas capas que se ocultan debajo de lo visible, como suma de capas. Este carácter artesanal, que propicia obras únicas, implica que su experiencia visual no esté al alcance simultáneo de grandes colectivos, dado que, si hablamos de pintura como presentación física de su imagen, su contemplación a partir de una reproducción fotográfica no es lo mismo, por muchos datos que pueda darnos la fotografía y muchas ideas que podamos hacernos, que su experimentación directa.

Dicha singularidad, nos desplaza hasta el terreno escritural, ver la obra pictórica como textos visuales producidos a mano que transmiten una visión estática de lo representado. Algo similar a lo que Theodor W. Adorno entiende de la obra de arte cuando, en su *Teoría estética* (1970), dice que: «todas las obras de arte son escrituras, no solo las que se presentan como tales, son escrituras jeroglíficas cuyo código se ha perdido y a cuyo contenido contribuye precisamente la falta de código».³⁶ De lo que deducimos que: según para qué casos, pudiera considerarse que el estudio de la piel de la imagen pictórica, en su equiparación manual de su

³⁴ Santos Zunzunegui: *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra, 1989, p.71.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Theodor W. Adorno: *Teoría Estética*, Madrid: Akal, 2004, p. 215.

gesto a la escritura, como algo parecido a un estudio grafológico, forma de entender la pintura que el movimiento expresionista, como ejemplo más característico, trató de enfatizar.

Al hablar de estas cuestiones, nos viene a la cabeza el típico objeto-cuadro, que todos conocemos, o la pintura mural, que parecen remitir a una visión clásica o tradicional de la pintura. Pero la pintura, como concepto en ampliación, no se ha quedado en dichos límites del darse a ver, sino que ha avanzado hacia otros terrenos expandidos que cuestionan esa posible definición de imagen pictórica a la que intentamos acercarnos. Dejando aparte, de momento, esta segunda concepción, debemos la noción de la pintura como texto pictórico a las aportaciones de autores como Umberto Eco y Omar Calabrese, que comienzan a abordar las obras de arte como estructuras comunicativas organizadas sistemáticamente y caracterizadas por un funcionamiento que se actualiza en el proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación, y que nos hacen comprender que un texto pictórico³⁷ se construye acorde a cierto ‘maquinismo’ que regula, a nivel profundo, su compleja arquitectura interna, entendiendo ésta no sólo como su organización sino también como las relaciones que se establecen entre modalidades de producción y el propio texto pictórico, que lleva implícita una especie de ‘memoria futura’, como ‘manual de instrucciones’ de uso y decodificación de la imagen pictórica.

De ahí que el hecho de considerar la imagen visual de la pintura como texto pictórico, y equiparar el comportamiento del signo visual al del signo lingüístico proclamando la existencia de una relación entre significante (icono) y un significado (referente), nos permita discernir las marcas o trazas de su propia *máquina comunicativa* y, por lo tanto, la explicitación o referencia a teorías abstractas —reveladas o implicadas—, sobre su propia generación e interpretación, abordando esas estructuras sistemáticas del texto pictórico en concatenados ámbitos de complejidad, que permiten su clasificación y aprehensión dentro de los campos interpretativos nuevos, que se proponen en este trabajo de investigación.

Relación, entre significante y significado, expresión y contenido, que autores como Zunzunegui subdividen entre *materia de la expresión*, como puede ser la superficie donde se inscribe la pintura, *materia del contenido*, que se identifica con el mensaje que el pintor desea comunicar, la *forma del contenido*, que corresponde a la expresión de las ideas del pintor mediante fórmulas aceptadas por el marco cultural, y *la forma de la expresión*, que sería el propio modelo que se ha plasmado mediante pinceladas.³⁸ No existe, sin embargo, una relación unívoca, en signo visual icónico, entre significante y significado, con lo que, como anteriormente insinuábamos, la noción de iconicidad entra en crisis. Dicho acoplamiento entre el significante de la imagen y su referente será, definitivamente, el producto de una *convención social*, en contra de las teorías objetivistas defensoras de la mimesis. Según Umberto Eco:

³⁷ Ver Alberto Carrere y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2000

³⁸ Es curioso comprobar que sean dos italianos, y no hay que olvidar que Italia es la cuna de la Teoría del Arte, los que más se interesan por poner en tela de juicio todas estas series de cuestiones relativas a la imagen pictórica, en textos como son *La estructura ausente*, de 1972, y *Tratado de semiótica general*, de 1977, por parte de Umberto Eco, y otros como *From the semiotics of painting to the semiotics of pictorial text*, *Semiótica de la pintura*, de 1981 o *La máquina de la pintura*, de 1985, por parte de Omar Calabrese, quien, aunque su mayor impacto en el mundo del arte fuera su teoría sobre la era neobarroca, dedicó gran parte de sus primeros estudios a la semiótica de la pintura.

El signo icónico construye un modelo de relaciones (entre fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y al recordar el objeto. Si el signo tiene propiedades comunes con algo, las tiene no con el objeto, sino con el modelo perceptivo del objeto; es construible y reconocible por las mismas operaciones mentales que realizamos para construir lo percibido, independientemente de la materia en la que estas relaciones se realizan.³⁹

Nelson Goodman, en cambio, defenderá el hecho de la imagen sólo cuando funcione como un símbolo respecto a lo que aparece representado en ella. Teoría abierta a debate, pues las imágenes no figurativas pueden plantear el problema de a qué referente remiten, es decir: sobre qué entidad se erigen como símbolos. Por tanto hablar de referente se hallará ligado a su unidad cultural, pues «cualquier intento de determinar lo que es el referente de un signo nos obliga a definir este referente en términos de una entidad abstracta que no es otra cosa que una convención cultural».⁴⁰

El pintor, desde la actitud referencial, posee la posibilidad de aproximar sus cuadros a los esquemas culturales de reconocimiento perceptivo que posee el espectador, o alejarse hacia patrones de representación más arbitrarios, huyendo de la iconicidad. Se crea, de este modo, una gradación sígnica que podemos llamar como *grados de iconicidad*, que otros han denominado; *grados de analogía* (Aumont en *La imagen*, 1992), *grados de esquematización* (Burgin en *Photographic practice and art theory* 1982), *grados de arbitrariedad* (Eco, en *Lector in fabula*, 1981), *extremos de iconicidad* (Osolsobe en *Two extremes of iconicity*, 1986), o *escalas de iconicidad* (Villafañe en *Introducción a la Teoría de la Imagen*, 1985). En este continuo referencial el pintor debe ser consciente y estar atento al límite de aquellas operaciones humanas de asociación e identificación cognitiva, si no desea correr el riesgo de llegar a generar una imagen irreconocible para el espectador, una premisa que parece relacionarse únicamente con la pintura específicamente figurativa, pero que bajo la comentada óptica convencionalista puede tratar, según de qué modo, a aquella menos figurativa o abstracta.

Para hablar de novedad estética, de la comprobación de si estas estructuras sistemáticas desarrolladas en ese 'texto pictórico' pueden dar lugar a nuevos códigos, hemos de remitirnos al *Tratado de semiótica general*, donde Umberto Eco desarrolla su tesis sobre la *teoría de los códigos*, a partir de los escritos de Gombrich, donde estudia cómo la convención social va aceptando modelos icónicos hasta instaurarlos como modelos, implicando una reformulación del binomio expresión y/o contenido, como parámetros necesarios para constituir un nuevo estilo o una nueva estética.⁴¹ Algo que Calabrese, en su lectura 'neobarroca' sobre la contemporaneidad, trata de indagar al estudiar las dinámicas culturales a partir de una semiótica de la referencia, más que de una semiótica interpretativa. Calabrese, estudiando el fenómeno actual de la estética del arte desde esa óptica, establece una mentalidad común subyacente en diversos ámbitos que participan de un mismo espíritu, desde las matemáticas, el cine, la televisión..., al arte, que recupera el método referencial de la escuela de Algirdas Julius Greimas, investigador francés de origen ruso que se inspiraría en Saussure y Louis

³⁹ Umberto Eco: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen, 1974, p. 234.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 81-82.

⁴¹ Umberto Eco: «El texto estético como ejemplo de invención», en *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1975, pp. 367-385.

Hjelmslev para desarrollar una teoría semiótica fundada en una semiótica estructural. Esto desembocará, según Calabrese, en un creciente gusto por el exceso, la pérdida de la totalidad a favor del detalle y el fragmento, la repetición, el policentrismo y la mutabilidad, que, abandonando la concepción clásica de las disciplinas, va derivando hacia una suspensión de las categorías, hacia un caos creativo que hace dificultoso el acercamiento a un comportamiento concreto, como es el caso que nos atañe al estudiar la imagen pictórica.

Ese desplazamiento perpetuo que conlleva, expresa una deriva de la historia que en sus expresiones parece hacer coincidir todas las épocas. En esta amalgama interferencial, de elementos reconocibles que podemos encontrar ahí, el artista acaba actuando necesariamente como creador de su propia y particular semiótica,⁴² derivada de una intencionalidad que lo lleva a un proceso de diferenciación y singularización de la imagen creada. Ahora el proceso de creación de la imagen pictórica ya no dependerá tanto de un hacer, como de una tarea de elección, en un mundo donde todas las imágenes parecen estar ya dadas, proceso del que ya se daría cuenta Marcel Duchamp, en 1912, con su estrategia del *ready-made*. Éstos son los parámetros desde los que hemos de entender la imagen pictórica, en el presente contexto contemporáneo.



3. Art & Language, *Secret Painting*, 1968

Un contexto en relación a la imagen pictórica que, como decimos, viene condicionado por esa convención social que va aceptando los códigos, en un debate continuo entre el cuerpo que se le otorga a la imagen pictórica, su materialidad o inmaterialidad, su fisicidad y su virtualidad, que la hará más o menos presente. En una condición del darse a ver que le otorga el nivel de una alegórica transparencia, debido a los desplazamientos metonímicos que suscita, una continua mutabilidad, como decía Calabrese al definir las características de la época neobarroca. Por un lado la imagen pictórica aparecerá con su espacio real sobre el que

⁴² Una *semiótica de la pintura*, debe eludir tres errores básicos: tratar los fenómenos visuales como analizables en signos, aplicación literal de patrones lingüísticos y la fe en la existencia de un lenguaje pictórico ya constituido, lo nos viene a decir que el lenguaje pictórico va mutando constantemente. Umberto Eco: «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales» (1979), en la revista *Criterios*, La Habana, nº 25-28, 1990, pp. 221-233

la semiótica puede trabajar y por otro sería como un velo que impide ver la percepción del sentido de la obra, una u otra están relacionadas como las caras de una misma moneda. Es decir que: a diferencia del resto de imágenes que pululan por el universo icónico, la imagen pictórica se establece de algún modo como negación de sí misma, dado que no termina en sí misma, sino que enuncia la existencia de algo oculto tras su apariencia. La pintura muestra un señuelo no fácilmente descifrable que invita a la reflexión del espectador, a desvelar el contenido de la obra, que queda paradójicamente oculto como un secreto (il. 3).

La imagen pictórica es solo la puerta liminar por la que hemos de acceder al sentido poético de su artisticidad. En el caso de la pretensión de hacer denotar esa barrera del velo, que ejerce como una cortapisa para acceder al sentido, encontraremos estrategias pictóricas variadas que acentúan dicha intención por el recurso de la interferencia, como ofuscación visual; de la dificultad visual cada vez más acentuada en el proceso visual general, por densificación icónica que, como decíamos al hablar de Zunzunegui, conduce a la ceguera. Afectada de ese síntoma también la imagen pictórica se torna transparente, pues más allá del cuerpo pictórico el espectador deja de ver lo que se le muestra y extiende su mirada a los ámbitos referenciales de que trate dicha imagen, que en dicho juego de las remisiones abre el extenso campo de la retórica, que nos fuerza a una recomposición constante del significado. De algún modo, en la búsqueda del significado de esa imagen pictórica, siempre hay una alegorización, de la que echaremos mano en algunos de los puntos del desarrollo de la presente investigación, una ‘metáfora extendida’ que lleva a la imagen pictórica más allá de la configuración de su cuerpo, donde además «su efecto es el de introducir cierto grado de certeza en el mundo que fluye».⁴³

Giros y vueltas, como tropos de esa metáfora de la imagen pictórica, que nos conducen a una retórica sinfín e incitan a la idea de sustitución o a la de metonimia y trasferencia. En esta asimilación de desplazamiento, cada vez se hace más difícil discernir dónde se halla la imagen pictórica, mientras sigue participando de la vorágine de lo visual, danzando con el resto de imágenes de la cultura visual. En el sentido inventivo de configuraciones de nuevas estéticas, a las que aludíamos anteriormente hablando de Umberto Eco, la imagen pictórica todavía mantendría un lugar privilegiado, a lo que hay que añadir la capacidad de elaboración de escenificaciones con sentido o espacios dialógicos abiertos a la conversación, a la comparación de distintos pareceres, posibilidad continua de no ser lo que parece ser. Esto deriva en la invisibilidad de la imagen pictórica como un estatuto ontológico; su aparición siempre espectral, imagen huidiza y nunca confirmada en su definición, consciente del relativismo que establece un punto de vista siempre dispar.

Cuestiones que se intensifican cuando son los propios artistas los que, intencionadamente, abogan por dicha invisibilidad como estrategia y la imagen de la pintura comienza a diluirse literalmente en unas propuestas que no poseen ‘cuerpo’ o ‘espesor’, pero que se siguen considerando igualmente pinturas. En ese sentido el trabajo de Jordi Alcaraz hace desaparecer ese cuerpo de la imagen para seguir realizando pintura, como un acto de ‘inversión de la reproducción’, donde se cuestiona ese efecto remisivo del tratamiento semiótico de la imagen donde parece siempre haber una fuente externa, en este caso «si el

⁴³ Angus Fletcher: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid: Akal, 2002, p.329.

proceso de la reproducción hace copias de los originales, el proceso de instalar hace originales de las copias. Y precisamente es así como se hace posible sustituir la producción artística por la selección: presentando la selección de las copias que circulan en la cultura de masas a modo de instalación, estas devienen originales». ⁴⁴

Digamos que este ejemplo (il. 4), con otros muchos existentes en el universo pictórico, es algo excepcional. Porque la mayoría de las veces lo que analizaremos serán configuraciones pictóricas que todavía mantienen su espesor tradicional, aunque alegóricamente remitan a esa transparencia que hemos explicado, que nos lleva a la descripción de los diferentes niveles que percibimos en su imagen, a través de indicios como rastros y huellas.



4. Jordi Alcaraz, *La pintura del Museo*, 1999

1.3.- LOS MEDIOS ICÓNICOS Y LA ICONOSFERA

Los medios icónicos son aquellos medios de comunicación y expresión humana cuya base es la imagen, representaciones construidas intencionadamente mediante técnicas manuales o mecánicas que sirven como vehículo de transporte de una información que se pretende transmitir. Una información que, dependiendo del campo en que sean utilizadas estas imágenes, pueden llegar a transformarse, mediante la abstracción y reflexión de los procesos

⁴⁴ Boris Groys: «Topología del arte», en *Micro Políticas, Arte y cotidianidad 2001-1968*, catálogo de exposición, Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, p. 93.

mentales, en conocimiento. Una finalidad que se instaura como una constante, o debiera de ser así, dentro de los parámetros artísticos en los que pretendemos movernos.

Por tanto, los medios icónicos son medios de comunicación, pero dentro de éstos hubiera que diferenciar a aquellos que exclusivamente pretenden comunicar una información de aquellos que además de eso pretenden expresar determinadas cualidades artísticas. Es por ello que con el inicio y difusión de otros medios alternativos a la pintura comience a señalarse un límite borroso entre unos y otros, denominándose a aquellos que sólo pretenden comunicar una información como medios de masas (mass-media). Entorno mediático en el que ahora estamos integrados completamente, y que, a causa de las últimas tecnologías, ha ido sustituido los soportes tradicionales por modernas pantallas, que han proliferado en progresión geométrica, lo que hace que la imagen se inmiscuya por cualquier rincón de nuestra intimidad diaria, conquistando aquel don de la ubicuidad que ya vaticinara Paul Valéry:

Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte.⁴⁵

Concepción visionaria que nos hace pensar en arte como constante transformación, estela que continúan voces más actuales como Paul Virilio que, en su libro, de 1980, *La estética de la desaparición*, nos hace ver el advenimiento de un nuevo régimen de evanescencia del mundo material bajo la hegemonía que ejerce la presión de un mundo cada vez más virtual e instantáneo, donde los límites del territorio, de la ciudad y del propio cuerpo comienzan a diluirse bajo el manto de la redefinición que implanta la nueva cibercultura. Dentro de ese mundo, el hecho de hiperdensificación icónica ha provocado que la línea divisoria entre las imágenes de arte y el resto puedan llegar a confundirse. A partir de la virtualidad de la cibercultura, vivimos en un *continuo global* donde todo se integra y sucede sincrónicamente, un acelerado mundo mediático del que cada vez es más difícil bajarse o adquirir la suficiente conciencia como para apretar el botón de OFF y descansar por un tiempo del ruido al que nos somete. Esta atmosfera donde conviven y coexisten familias icónicas de distinta índole, lo analógico y lo digital, desde los antiguos grabados a las mencionadas modernas pantallas, es lo que autores como Roman Gubern han denominado con la palabra *iconosfera*.

1.3.1.- De la iconoclastia a la iconolatría

Desde una óptica histórica se ha denominado iconoclasta al hereje del siglo VIII que negaba el culto debido a las sagradas imágenes, las destruía persiguiendo a quienes las veneraban. Asimismo, también se dice de quien niega y rechaza la merecida autoridad de maestros, normas y modelos. Desde su actitud iconoclasta, Constantino V describió la pintura como la «materia abyecta y muerta de los colores y planchas de madera que se encuentra a una distancia inconmensurable de la condición celeste y gloriosa de los santos modelos, dado

⁴⁵ Paul Valéry: «La conquista de la ubicuidad» (1928) en *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999. P. 131.

que el mundo material no puede transmitir la gloria del mundo ininteligible». ⁴⁶ Lo que indica una confianza plena en las escrituras, algo que en una época actual también vemos señalar a Derrida cuando dice:

Adelantar que no hay fuera-de-texto absoluto, no es postular una inmanencia ideal, la reconstitución incesante de una relación propia de la escritura. Ya no se trata de la operación idealista o teológica que, a la manera hegeliana, suspende y establece el exterior del discurso, del logos, del concepto, de la idea. El texto afirma el exterior, marca el límite de esta operación especulativa, deconstruye y reduce a efectos todos los predicados mediante los cuales se apodera la especulación del exterior. Si no hay nada fuera del texto, esto implica, con la transformación del concepto de texto en general, que este ya no sea el interior cerrado de una interioridad o de una identidad propia (aunque el motivo del 'exterior a cualquier coste' pueda a veces presentar un papel tranquilizador: un cierto interior puede resultar terrible) sino otra disposición de los efectos de apertura y de cierre. ⁴⁷



5. El Iconoclasta Juan 'el Gramático' blanquea una imagen de Cristo, Siglo IX

Giro lingüístico e iconoclastia

Según el texto aludido, notamos que, más allá de cultos religiosos, sigue persistiendo, radicalizado en el 'giro lingüístico', cierto rechazo de la imagen a favor del texto. Algo que de algún modo también se verá reflejado en las imágenes artísticas, lo que posibilita marcar dos grandes bloques entre aquellos artistas que confían en la representación y aquellos que tratan de plantear estrategias donde lo que se ofrece es 'nada para ver'. Entre estos últimos se encuentra Kazimir Malevich. En su texto *Sobre el museo*, de 1919, en un momento en que el nuevo gobierno soviético temía que los viejos museos y colecciones de arte fueran destruidos por la guerra civil y ante el colapso general de las instituciones estatales y la economía; el Partido Comunista respondió tratando de salvar estas colecciones. Malevich protestó contra

⁴⁶ Alain Besançon: *La imagen prohibida*, Madrid: Siruela, 2003, p. 160.

⁴⁷ Jaques Derrida: *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1975, p.54-55.

esta política llamando al Estado a no intervenir a la salvaguarda de las colecciones de arte, porque su destrucción abriría el camino al verdadero arte vivo.

La vida sabe lo que hace, y si está tratando de destruir, uno no debe interferir, porque así obstaculizaremos el camino a una nueva concepción de la vida que ha nacido en nosotros. Al incinerar un cuerpo obtenemos un gramo de polvo: del mismo modo, miles de tumbas podrían ser acomodadas en un solo estante del farmacéutico. Podemos hacer una concesión a los conservadores invitándoles a quemar todas las épocas pasadas, teniendo en cuenta que ya están muertas, y a organizar una farmacia. Más tarde, Malevich da un ejemplo concreto de lo que quiere decir: El fin (de esta farmacia) será el mismo, incluso si la gente examina el polvo de Rubens y todo su arte —una masa de ideas surgirá en la gente y serán con frecuencia más vivas que la misma representación (y ocuparán menos espacio).⁴⁸

Lo interesante de esta reacción es que ya no está la religión por medio, sino que surge como una necesidad puramente estética. Un iconoclastia que se extenderá por algunos movimientos artísticos del siglo XX, como los dadaístas o el movimiento fluxus, que caracterizará a las vanguardias, hasta las no tan radicales, con un tono cercano a la autodestrucción, heredero de aquella tesis que tras Hegel se entendió como el *Fin del Arte*.⁴⁹

Aun así, liberada la circulación icónica de prohibiciones o cuestionamientos filosóficos radicales, debido a la proliferación icónica que han generado los medios de reproducción técnica, al ritmo de las modernas sociedades y sus sistemas ideológicos, nos hemos visto abocados a una iconolatría más o menos inconsciente de la imagen por parte de la sociedad, que igualmente la ha tomado como modelo pedagógico y propagandístico, pues parece no haber manera de escapar a la política de lo visible. En ese sentido la evidencia de la imagen pictórica, superando o apoyando cualquier lucha iconoclasta, se ha de posicionar frente a los ojos para celebrar la visualidad, tal y como nos dice Merleau-Ponty:

En cualquiera civilización que nazca, de cualesquiera creencias, de cualesquiera pensamientos, de cualesquiera ceremonias de que se rodee, y aun cuando parezca enderezada a otra cosa, desde Lascaux hasta hoy, pura o impura, figurativa o no figurativa, la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad.⁵⁰

Se ha de considerar, por tanto, las dos actitudes extremas que la historia ha tenido hacia la imagen, que, asimismo, permiten aproximarnos a la idea de la conformación visual del mundo, para comprobar que la pintura siempre estuvo ahí, logrando superar las fases más extremistas. Pero antes de que el arte se constituyera como institución a través de la teoría del arte y la construcción de museos, hubo un tiempo, lo que Hans Belting ha denominado «la imagen antes de la era del arte»,⁵¹ en el que la cuestión no se centraba en la ‘historia del arte’, sino en los poderes que se atribuían a las imágenes. Poder del que se ha ido cargando la

⁴⁸ Kazimir Malevich: «On the Museum», en *Kazimir Malevich, Essays on Art, vol.1*, New York: George Witterborn, 1971, pp. 68-72. Citado en Boris Groys: «Sobre lo nuevo», en *Antología*, México: COCOM, 2013, p.12-13.

⁴⁹ Desde que en siglo XX se comenzara a hablar de ‘muerte del arte’, se inició una opinión que situaba el origen de tal idea en los escritos sobre estética de Hegel. En cambio, Hegel, nunca emplea el término de final para referirse al arte. Hegel sólo habló, en *Lecciones de Estética* (1819), del carácter pretérito del arte, aun así eso fue entendido como la muerte del arte y del fin del arte. La tesis acerca del fin del arte, es una invención que procede más de los alumnos que asistían a los cursos de Hegel que del propio Hegel. G.W.F. Hegel: *Lecciones sobre estética*, Madrid: Akal, 1989.

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986, p.21.

⁵¹ Hans Belting: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: Akal, 2009.

imagen frente a la palabra en la actualidad, al igual que en esa fase anterior a la era del arte. Por ende que muchos autores hayan visto, en este proceso epistemológico, aquello que han denominado ‘giro pictórico’ o ‘giro visual’, en los comportamientos que rigen los comportamientos de la sociedad, y que viene a sustituir al llamado ‘giro lingüístico’.

El giro pictórico e iconolatría

A finales de los años ochenta, se planteaba que las sociedades desarrolladas parecen atender cada vez en mayor proporción a aquella información que recibe de las imágenes, más que de la información que recibe de la lectura, que frente a la anterior requiere un mayor esfuerzo, constituyendo el mensaje de las imágenes algo más directo, pues llega con más facilidad al espectador, cosa que el poder de abducción de la televisión se ha encargado de reforzar. Algo que W.J.T. Mitchell en su libro *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (2009), denominará como *metaimágenes*, es decir: una confluencia de palabra e imagen dentro del análisis representacional en el entorno mediático, concebida como un sistema no estanco sino que puede «cambiar a lo largo del tiempo, a medida que cambian los modos de representación y las culturas». ⁵² Una imagen con-texto que no puede desligarse de su condición política ya que, como el propio autor explica; «las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política». ⁵³ Lo que inmediatamente también nos hace pensar en aquello que escribe Ranciere en relación a esto y, en concreto, a lo que al arte le atañe, cuando dice:

El arte y la política comienzan cuando se perturba el juego cotidiano que hace deslizarse continuamente las palabras bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Comienzan cuando las palabras toman figura, cuando devienen realidades sólidas, visibles. ⁵⁴

Hecho que nos hace pensar que la política es un síntoma que existe en el arte, aun sin pretenderlo, y que ha de haber una pretensión diacrónica, que pudiéramos calificar de perversa, perturbadora, que quiebre esa continuidad impuesta, dicha abducción que mantiene el giro visual, para comenzar a ser arte, diferenciándose estas imágenes intencionales del arte de aquellas otras. Pero lo importante de las palabras de Ranciere es que si en el giro visual las imágenes parecen olvidarse del texto, en el arte es el texto el que ‘toma figura’ para devenir en ‘realidad sólida’, ‘visible’.

La interacción que propone la *iconosfera*, y su relación implícita con intereses del poder, abre el debate hacia la capacidad de efecto purificador que el arte puede contener, dentro de un mundo donde las imágenes parecen estar fuera de control, siendo ellas, sin embargo, las que rigen su vida, desde el ambiente pedagógico temprano a las adultas interrelaciones personales. Desde el estatus que ha alcanzado la imagen se hace necesaria, Según Mitchell, abordar una nueva Teoría de la Imagen, que reúna los cambios surgidos en las últimas décadas. Desde este prisma, se propone abordar ésta a partir de tres enfoques: en primer lugar el *giro pictórico* que hemos mencionado, que analiza el modo en que el pensamiento

⁵² W.J.T. Mitchell: *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009, p.11.

⁵³ *Ibid.*, p.11.

⁵⁴ Jacques Ranciere: «El teatro de las imágenes», en AA.VV., *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008, p. 83.

moderno ha ido progresivamente centrándose en torno a modelos visuales, ocasionando que imagen y teoría se solapen, en segundo lugar como las *metaimágenes*, resultados de la conjunción de imagen y texto, adoptan a las imágenes como teoría, es decir: como reflexiones acerca de las prácticas de representación visual, qué es lo que la imagen nos dice cuando se remite tautológicamente, cuando se representa o teoriza a sí misma; y en tercer lugar revisando las relaciones existentes entre *la imagen y el discurso*, que se traduzca en una imagen dialéctica entre imagen y texto. Punto último donde, por ejemplo, la creación del grupo Art & Language representaría un buen referente de este debate.

Metaimágenes

El *giro pictórico* que Mitchell quiere transmitir, viene a relatar de manera constatada todo ese grupo de cambios y transformaciones que se están produciendo en la sociedad, la ciencia y la cultura. Algo de lo que podemos encontrar ensayos antecedentes inmediatos en las figuras de Pierce y Goodman, los cuales no toman, en principio, el texto como modelo para la significación, como hace Mitchell. Derrida, en cambio, supone el caso contrario de éstos, pues toma el estudio de la escritura como el paradigma nuclear del lenguaje fijándose en aquellos índices y rastros visibles, que suponen la parte física y material del lenguaje, estudiando el legado que deja la escuela de Frankfurt o a partir de la puesta en práctica filosófica del giro pictórico en las reflexiones de Wittgenstein. Lo que implica que las imágenes necesitan ser justificadas mediante el diseño que confiere el discurso del que se ven acompañadas:

Lo que da sentido al giro pictórico no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual.⁵⁵

Dando lugar a esa zona hipertextual donde podemos establecer una lectura transversal que recorre diferentes campos, a la imagen, en concreto, ha de asignársele un campo propio, aquel que estudie el 'objeto de su propia ciencia', como Panofsky, fundador de esa ciencia como disciplina académica, denominó a la iconología. Un estudio que sigue llevando a atravesar todo ese poso alegórico o emblemático que, todavía hoy, propicia la constelación de relaciones a las que la imagen se expone como vehículo significativo. Esas confluencias divergentes cuyo punto de encuentro es la imagen/texto, hace necesaria su atención desde un acercamiento relativista que no se centre únicamente en la disciplina pictórica, sino que se cerciore de lo que otros medios ficcionales y de simulación aportan al desarrollo del mensaje icónico de la actualidad.

En esa esfera, el giro pictórico aparece para dar respuesta a todas esas conexiones que se inmiscuyen por la vida cotidiana, dado que las imágenes que esta genera no son su copia o mimesis exacta, sino que, a la postre, suponen «un redescubrimiento post-lingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figurabilidad»,⁵⁶ lo que hace atender a la visualidad no como un objeto concreto y específico, sino más bien como una alianza multidimensional entre el saber y el poder, donde los componentes discursivos modernos colisionan con nuestros nuevos

⁵⁵ W.J.T. Mitchell: *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009, p.21.

⁵⁶ *Ibid.*, p.23.

registros adquiridos. La zona de conflicto emerge cuando nos planteamos si somos capaces de aislar esa sombra fantasmal que camina de la mano de las categorías de la modernidad o, inaugurando cierta fiesta dionisiaca, podemos dar cabida a cierto *alzheimer visual* para adentrarnos sin complejos en la polisemia que ofrecen los modos de vida del nuevo contexto visual. Misión que aquí nos proponemos al tratar de construir, desde la dilución de una disciplina pictórica que mira a una redefinición dentro de un campo ampliado, una cartografía rizomática, cuyo impulso interno responde al espasmo eléctrico de la interferencia.

Pintura y cultura visual

La pintura ha de atender a la imagen y ésta se sitúa en todos los estratos sociales, redireccionando aquellos sistemas de representación que ya creíamos afianzados para desarrollar nuestro arte. En la concepción de la tradicional 'cultura visual' iniciada en el Renacimiento, cuyo germen de estudio podemos localizar en Panofsky, se confecciona el tratado del pensamiento alrededor del cuadro, como ese símbolo cultural donde la perspectiva es «una progresiva abstracción de su estructura psicofisiológica»,⁵⁷ lo que corresponde según Martin Jay, en su texto *Regímenes escópicos de la modernidad*, al primer régimen, el cartesiano según Descartes o clásico-albertiano denominado por Alberti, donde su ventana prometía algo que el espectador no podía traspasar. Hecho donde parece hacerse real aquello que dejó insinuado Duchamp en el *Étant donnés* (il. 6), interpretándose éste, en el momento presente, como metáfora de esa escenografía habitable por el ojo que, en la actualidad, parece corresponder al entorno virtual. Así la óptica vuelve a ser un elemento definitorio dentro de los procesos de hiperrealidad, que conlleva este sistema contemporáneo, donde se siguen 'dando', de un modo alegórico, la luz, como transformadora del mundo hacia su comprensión global. Según Virilio asegura: «la velocidad de la luz no transforma meramente el mundo. Se convierte en el mundo. La globalización es la velocidad de la luz»,⁵⁸ donde añade: «La velocidad es el espacio del vehículo», y el agua como metáfora de lo fluido, aquello informe que se adapta al recipiente que lo contiene, movilidad perpetua que autores como Bauman han instaurado como paradigma de esta sociedad posmoderna. Allí donde crear, u ordenar la entropía a la que tiende el sistema caótico, y destruir, dejar que el caos tome las riendas, parecen corresponder a las dos caras de una misma moneda. Un estado donde ya no hay nada que permanezca fijo, tratándose de un proceso cíclico que fagocita todo a su paso, pues el derroche y el desperdicio energético que supone esta clase de sistema, aun así, se instaura como el pilar básico de la sociedad del siglo XXI, tema al que volveremos más adelante.

El papel que el espectador desempeña en esta nueva matriz simbólica, de este cuadro alegórico sin marco y traspasable, heredero del legado que deja el régimen escópico cartesiano de la perspectiva, que, conforme a su hiperrealidad, habitamos en el mundo virtual que imponen las nuevas tecnologías. Aquello que autores como Josep María Català han denominado la *imagen compleja* y otros, como Roman Gubern, han definido como *imagen laberinto*, ya no es pasivo y contemplativo, como situó Duchamp al espectador a un lado de la puerta. Éste, en la actualidad, ya no es un mero voyeur de la escena, sino que cumple, desde

⁵⁷ Erwin Panofsky: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 2003, p. 46.

⁵⁸ John Armitage: *La guerra de Kosovo tuvo lugar en el espacio orbital: Paul Virilio en conversación*, en *Pasajes de arquitectura y crítica*, nº 24, 2001, pp. 38-41.

su poder óptico y participativo que propone la mediatización, con esa otra premisa beuysiana de ‘cada ser humano un artista’, rompiendo ciertas reglas que se equiparan a parámetros que posibilitan desdibujar y emborronar la situación, convirtiéndose, la imagen, en aquello a lo que se puede entrar para comenzar a interactuar. Dentro de este ‘anárquico’ contexto, en el hecho artístico se abre la veda de la transformación social donde, como Beuys decía, «todo hombre puede e incluso debe tomar parte».⁵⁹ Entonces la labor del artista ‘entre artistas’, en esta nueva situación abierta, quizá deba ser la de activar ciertos mecanismos que despierten en el resto una conciencia positiva a través de un interés social de transformación.



6. Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1965

En ese sentido, el giro pictórico aparece como el modo idóneo para analizar las relaciones existentes entre el icono y la razón, aquella línea divisoria que marca el poder y la cultura visual como real conocimiento de los órdenes no discursivos de la representación. Por tanto «el giro pictórico no es la respuesta a nada. Es sólo una manera de comenzar a preguntar».⁶⁰ De ahí que surja una imperiosa necesidad de restitución de la escenificación del encuentro entre icono y logos que, abandonando aquellos primeros acercamientos de Panofsky, donde parecía que el icono regresaba como síntoma incontrolable de una memoria reprimida,⁶¹ establezca una construcción básica del ser humano, en tanto que lenguaje e imagen, que nos cuestione nuevos planteamientos.

⁵⁹ Carmen Bernárdez Sanchís: *Joseph Beuys*, San Sebastián: Nerea, 1999, p.99.

⁶⁰ W.J.T. Mitchell: *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009, p.30.

⁶¹ *Ibíd.*, p.30.

1.3.2.- Lenguaje icónico e *iconismo* actual

Desde los paralajes que establece este giro pictórico, el lenguaje icónico representa un sistema donde interaccionan elementos visuales y lingüísticos. La expresión lenguaje icónico se generaliza para referirnos a cuestiones relativas a la realidad, que se comunican a través de imágenes, dentro de los parámetros que se pueden considerar como visuales: colores, formas, texturas, etc. Por tanto el lenguaje icónico es una parte más dentro de la esfera del lenguaje, que se origina a partir de la capacidad perceptiva del individuo, por ello que exista, en dicho sistema, puntos comunes entre la expresión verbal y la expresión icónica. De ahí que el lenguaje icónico juegue un importante papel en la formación de conceptos; de hecho el proceso mental general que nos lleva a la búsqueda de sentido de un mensaje trabaja muy similarmente, tanto para mensajes verbales como para mensajes visuales, mucho más cuanto éstos se nos muestran acompañados de textos, puesto que la palabra se encargará de actuar como ‘anclaje verbal’, como denomina Roland Barthes en su texto «Retórica de la imagen»,⁶² que equilibrará el mensaje icónico. Dicha particularidad representará un asidero que nos ayuda a determinar en qué modo puede afectar al sentido la mayor o menor carga lingüística. Por ello, y para definir el modo de abordar los mensajes visuales, es necesario precisar las diferencias fundamentales que existen en confrontación con el lenguaje verbal, aparte de, a su vez, mostrar algunos elementos básicos de la sintaxis icónica. Lo que nos llevará a definir las singularidades del discurso icónico, así como los tipos de códigos icónicos y dimensiones de análisis.

La principal diferencia entre el lenguaje verbal y visual es que el primero es totalmente analítico: en etapas diferenciadas temporalmente se dedica a dividir y comparar, resultando del análisis de estas partes, y los nexos entre ellas, el sentido y su comprensión. En cambio, el lenguaje visual es más sintético, dado que la visión percibe de un golpe todo el conjunto, dando lugar a una inversión del proceso de comprensión, pues parte de ese golpe global para posteriormente ir analizando sus partes. No obstante, la aprehensión del conjunto es instantánea, pudiéndose dar o no posteriormente ese análisis de las partes. Dicha aprehensión inmediata, dependerá del bagaje del espectador respecto a aquello que está mirando, en el sentido de conocer aquellas reglas internas que rigen determinado mensaje visual. Pautas que, *a priori*, pueden ser poco conocidas. Del mayor o menor consenso y convención social dependerá la utilidad de uno u otros mensajes, emitidos desde el lenguaje icónico. Así, por ejemplo, un mapa ha de resultar algo que ha de entender todo el mundo, pues su finalidad es la orientación, pero en aquellos casos donde no se busca dicha utilidad funcional, sino que se pretende transmitir un conocimiento complejo, puede que ésta no esté tan clara, sino que el mensaje se halle de alguna forma encriptado requiriendo el esfuerzo del espectador, como puede ser un cuadro, donde entrará necesariamente el lenguaje verbal como apoyo para tratar de desentrañar el mensaje que se encuentra oculto.

Aun así, el lenguaje visual es un sistema más universal y atávico que el verbal, aunque, como decimos, su acompañamiento puede ser de vital importancia para una interpretación correcta. El lenguaje visual posee su propio eje de generalidad-especificidad, pues el nivel de

⁶² Roland Barthes: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986, pp. 35-37.

abstracción que requiere opera de manera distinta al verbal. El lenguaje visual posee unas propiedades espaciales que quedan patentes, que en la mayoría de los casos se transforman y traducen en propiedades no espaciales sino simbólicas. Cosa que, aunque visual, no debemos confundir con el lenguaje escrito, por ello que sea más correcto referirse a ‘códigos icónicos’, para referirnos a todos esos procesos o sistemas establecidos que conllevan una adecuación de propiedad espacial y asignación simbólica. En ese sentido, a diferencia del lenguaje verbal que es unidireccional y secuencial, el lenguaje icónico tiene la posibilidad de representar de forma simultánea sus propiedades evidenciadas, lo cual multiplica su asignación y lectura simbólica, y por lo tanto su valor conceptual.

Como señala Rudolf Arnheim; «este espacio polidimensional no sólo procura buenos modelos mentales de los objetos o los acontecimientos físicos; representa, además, de manera isomorfa las dimensiones necesarias para el razonamiento teórico».⁶³ Por ello, los códigos icónicos tienen tanta vigencia como los códigos verbales, aparte de que también puedan llegar a complementarse, superando cualquier limitación en pro de la finalidad expresiva que requiera cada contexto. Dependiendo de éste, no todos los discursos icónicos se construyen ni articulan de la misma manera, respondiendo a códigos variados que se rigen por reglas determinadas, que tendremos que tener presentes en función del análisis de un mensaje icónico, identificando, en primera instancia, el tipo particular de código utilizado, aunque en realidad no sea algo que conscientemente hagamos, pues pasamos con mayor facilidad de un código icónico a otro que cuando en el lenguaje verbal tenemos que pasar de un idioma a otro.

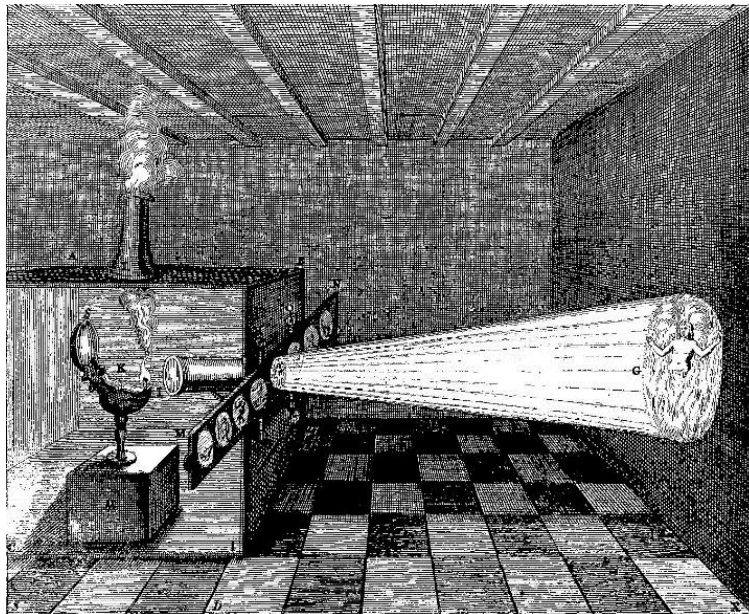
Para identificar un código icónico tenemos que tener en cuenta su grado de isomorfismo, es decir, el parecido mayor o menor, o qué aspectos comparte, con su referente, para lo cual existen las denominadas escalas de iconicidad, que, según los postulados de Abraham Moles,⁶⁴ explicados al hablar de la imagen (cfr. 1.2.), proponen diferentes niveles identificación referencial. Aparte de la clasificación propuesta por Moles, podemos dividir los códigos icónicos en: *código señalético*; figuras sintéticas donde su significado, no articulado generalmente pues no existe un referente figurativo, se halla ligado a señales físicas que responden a una convención, *código ideográfico*; figuras articuladas que refieren a otras, sustituyendo en muchas ocasiones al lenguaje verbal, admitidas igualmente por convención, *código gráfico*; donde podemos encontrar tres tipos; redes, diagramas y mapas, es decir, representaciones funcionales destinadas a presentar relaciones entre elementos cuyo objetivo es informar, *código pictórico*; originado por un aumento de complejidad, a fin de representar mejor al referente, se llega a una precisión donde la imagen parece sustituir a su modelo, propiciando un tipo de código más realista que los anteriores, *código icónico secuencial*: al grado de realismo anterior se añade la dimensión temporal a fin de crear un continuo narrativo, donde se pueden ir yuxtaponiendo todos los niveles icónicos anteriormente mencionados, a fin de provocar una lectura concreta.

⁶³ Rudolf Arnheim: *El pensamiento visual*, Buenos Aires: Eudeba, 1976, p.229.

⁶⁴ Abraham Moles: *La imagen. Comunicación fundacional*, México: Trillas, 1991, p. 104

1.3.3.- La noción de iconosfera

Las sociedades tecnológicamente avanzadas almacenan una gran cantidad de imágenes, cuyo número crece progresivamente, imágenes que aporta la fotografía, el cine, la televisión, el arte y los nuevos dispositivos digitales, generando un amplio universo visual, que algunos autores como Roman Gubern denominan como la *iconosfera*. Este sistema, corresponde a una compleja red de interacciones que, a medida que cambia nuestra percepción del mundo, establece un espacio abierto a la comunidad, lo que posibilita nuevas interconexiones.



7. Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis*, 1671

El concepto *iconosfera* fue creado por el francés Gilbert Cohen-Séat, en 1959, al cerciorarse del denso universo de imágenes que provoca el nuevo invento del cine, así como sus derivaciones como la telenovela o la televisión, y de las repercusiones culturales y sociológicas que el impacto de estos medios ocasionan:

La realidad a la que reenvía el cine no es tanto el hecho en sí mismo como su referente, es la mentalidad de la que la obra es reflejo. La pantalla revela al mundo no cómo es, evidentemente, sino como se lo comprende en una época determinada.⁶⁵

Dado que el cine heredará el encuadre de la pintura narrativa, el escenario del teatro, el formato delimitador y la esencia icónica de la fotografía y la pantalla, como soporte para ofrecer sus imágenes, establece una complejidad secuencial y narrativa heredera de la linterna mágica, o los juegos de sombras a la luz del candil, que lleva la capacidad substitutiva, del referente por su imagen, a un grado máximo no alcanzado por ningún otro medio hasta la

⁶⁵ Pierre Sorlin: *Cines europeos sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona: Paidós, 1996 p.204.

época, se convertirá en el medio matriz de todos los medios audiovisuales basados en la imagen secuencial y animada. Digamos que el cine representa la culminación de la filosofía realista de la representación icónica que trataba de perseguir la pintura más avanzada del siglo XIX, donde, aparte de todo el contenido que se trataba de sumar a la pintura, siguiendo la tradición del teatro y la novela, se trató de alcanzar un alto nivel de método instrumental, técnica que pudiera transmitir gran veracidad en la imagen como sustitución de la realidad. Cosa que el cine consiguió con creces, creyendo, por otra parte, que se podía tratar de la culminación del proyecto impresionista, pues la cámara cinematográfica podía captar los cambios y los movimientos lumínicos como ningún otro medio hasta la época.

El cine introduce un corte entre la cosa y su contexto tradicional de representación, arrancándola de la biosfera y operando su trasplante a un nuevo medio. Este medio, constitutivo del universo fílmico, la iconosfera, constituye en realidad una mutación de todas las condiciones de presentación y de recepción de la información.⁶⁶

Este concepto, que autores como Umberto Eco retoma en su libro *Apocalípticos e integrados*, de 1965, emerge en medio de una sociedad industrializada que lleva ya casi cien años en contacto con imágenes de origen fotográfico, y mucho más tiempo con litografías, carteles, etc. Por su parte, el semiólogo ruso Yuri Lotman propuso el término de *semiosfera*,⁶⁷ designando con él aquella atmosfera de signos de los que se veía rodeado el individuo contemporáneo. Según esto la iconosfera sería una parte de la *semiosfera*, como la *mediasfera* que propone Abraham Moles, aludiendo a la capa densa del imaginario que comienzan a generar los medios de comunicación de masas o mass-media, la *videosfera* de Serge Daney, la *logosfera* de Gaston Bachelard, o el *giro pictórico*, como denomina el ya comentado W.J.T. Mitchel. Todos ellos tratan de indicar el drástico cambio que ha provocado la imagen reproducible técnicamente.

Teniendo en cuenta este nuevo contexto, Régis Debray diferenciará tres grandes etapas de la evolución humana, en relación a la imagen.⁶⁸ Según él, en principio, el ser humano se dedica a la creación de una *logosfera*, que corresponde a aquellas imágenes que representan ídolos y dioses. Como segundo estadio se hallaría la *grafosfera*, que correspondería a aquella etapa artística que se desarrolla entre la creación de la imprenta y la televisión en color. Por último nos encontramos con la *videosfera*, que sería aquella era de lo visual en la que estamos inmersos, es la que aparece con la imagen en movimiento y se alarga hasta el momento presente, con las imágenes generadas en los entornos virtuales. Desde todo este conjunto se deriva la *iconosfera* como ese sistema complejo, extrayendo el concepto complejidad desde el campo de la física, tema que trataremos más adelante, que comprende muchas variables impredecibles, donde surge una batalla donde las imágenes luchan para ser percibidas por el espectador, a través de una diversificación semiótica compuesta por iconos, indicios y símbolos, según la terminología de Peirce.⁶⁹ Un entorno mediático que engloba el concepto holístico de sociedad y que asienta sus bases en el sistema capitalista, donde la imagen emerge para captar la atención del espectador, que desemboca incluso en una pedagogía oculta, pero incesante, que trata de inculcar los preceptos del sistema.

⁶⁶ Gilbert Cohen-Seat: *Problèmes actuels du cinema et de l'information visuelle*, Tome I. Paris: PUF, 1995, p. 10.

⁶⁷ Yuri Lotman: *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996.

⁶⁸ Régis Debray: *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona: Paidós, 1994.

⁶⁹ Cfr. Charles S. Peirce: *What is a Sign?* EP 2, 1894, p.4-10.

Un aprendizaje que, en referencia a esa aptitud pedagógica y según Nelson Goodman, no viene dado por «la imitación, la ilusión, o la información, sino por la inculcación».⁷⁰ Una inculcación inoculada mediante la representación hiperrealista que alcanzan los medios, que propicia una relación constante entre sujeto y sistema, como el propio autor nos advierte:

El realismo es relativo y viene determinado por el sistema de representación normal de una cultura o de una persona dada en un tiempo dado... el realismo no es una forma de relación constante o absoluta entre un cuadro y su objeto, sino una relación entre el sistema de representación empleado en el cuadro y el sistema normativo... el realismo es cuestión de hábito.⁷¹

De lo que deducimos que no queda escapatoria y que el sistema impuesto nos ha acostumbrado a sus normas. Visto así, podemos decir que dentro de esta iconosfera voraz, el espectador acaba siendo la presa de la imagen que impone el sistema. Una imagen que acaba siendo su reflejo, entendiéndose entonces la iconosfera como un concepto social que tiene que ver con relaciones estadísticas de las audiencias, un fenómeno global que abarca a los diferentes medios y a sus diversas influencias recíprocas, hecho que nos hace navegar dentro de una amalgama audiovisual que no cesa.

Imágenes y sistema icónico

Al igual que Saussure distingue entre lengua y habla,⁷² también podemos distinguir entre sistema icónico e imágenes, donde éstas corresponderían a aquellas representaciones materiales y sistema icónico a la imagen, como concepto general en cuanto a abstracción, categoría perceptiva y cognitiva, mientras que aquellas imágenes que denominamos icónicas corresponderían a aquellas susceptibles de lectura e interpretación, manifestaciones particulares compuestas por diferentes modalidades técnicas y códigos derivados del modelo que propone la Imagen, modelo que viene condicionado por la cultura de cada época, el género, la escuela, el estilo, etc. Si echamos un vistazo a la historia, la Imagen, el sistema icónico, ha sido un concepto que ha interesado más a la semiología, mientras que las imágenes, cuyas funciones, según Aumont, son: *simbólica*, *epistémica* y *estética*,⁷³ a las diversas derivaciones que se originan a partir de dicho sistema, cosa de antropólogos, sociólogos y críticos de arte. Cuestión en la que, hemos de puntualizar, al igual que les ocurre a estos últimos, en la presente investigación nos centraremos, dando prioridad a lo relativo a las relaciones entre imágenes antes que a proponer modelos semióticos absolutos.

Cosa que, sin embargo, no ha de descuidar la imagen, como gran modelo abstracto que provoca el análisis de los distintos *dialectos icónicos*, que puedan surgir en respuesta a lo rizomático de la realidad iconosférica actual. Una atención que deriva de aquella actitud posmoderna hacia el análisis de la fragmentación originada por etnias y minorías, que proponen sus propias culturas icónicas como respuesta codificada de su entorno. Dicho lo cual, la iconosfera supondrá un artefacto social que visualmente transmite significado, como un sistema complejo que atiende a la interacción existente entre el sujeto y las imágenes, que

⁷⁰ Nelson Goodman: *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 54.

⁷¹ *Ibid.*, p. 52-54.

⁷² Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, 1964.

⁷³ Jacques Aumont: *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1992, p.84-85.

depende de factores tan variopintos como la ubicación de la imagen, originalidad, intención comunicativa, etc., que originan una mayor distancia o implicación no solo física sino psicológica en el espectador. Múltiples códigos en las representaciones icónicas que dan lugar a distintas subculturas visuales como de las que habla Martin Jay, quien, dentro de la modernidad, distingue tres generales, como regímenes escópicos matriz, concepto que toma de Christian Metz, quien, a la hora de examinar las relaciones entre cine y voyerismo, sostiene que «aquello que define el régimen escópico propiamente cinematográfico no es tanto la distancia mantenida, o el cuidado que se pone en mantenerla, cuanto la ausencia del objeto visto».⁷⁴ Aunque, si hemos de remitirnos a una de las definiciones de régimen escópico más acertada de la actualidad, esta sería la del italiano Antonio Somaini, quien en su ensayo *El lugar del espectador. Formas de comprensión de la cultura de la imagen*, nos explica que:

Un régimen escópico presupone que junto al estudio fisiológico del funcionamiento de la visión, junto al análisis fenomenológico de la conciencia de imagen y a la descripción de la estratificación del fenómeno visual, junto, en definitiva, al análisis del complejo entramado de esquemas perceptivos, memorias y expectativas que constituye el papel activo y constructivo del espectador, se desarrolla una reflexión sobre la multiplicidad de los factores culturales, sociales y tecnológicos que estructuran el proceso del ver, subrayando cómo dicho ver tiene siempre lugar en referencia a un sinfín de formas de representación, a una red de creencias y prácticas interpretativas socialmente compartidas, a un entrecruzamiento con la esfera del placer y el deseo, y en el interior de determinadas posibilidades de visión que son configuradas por la acción de los instrumentos y los aparatos que regulan la producción y el disfrute de las imágenes.⁷⁵

Regímenes que nos llevan a las subculturas y que nos sirven de guía para analizar las distintas determinaciones culturales, modos de mirar y gramáticas de la mirada heredadas del Renacimiento y el Barroco.⁷⁶ Lo que establece que algo tan natural como la mirada no es un proceso inocente, sino que lleva consigo patrones culturales predeterminados, que sin darnos cuenta utilizamos en nuestras representaciones. Según éste, el régimen escópico se definirá como «el modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos».⁷⁷ Así, la relación que se establece entre la visión y el punto de vista, visión y poder, visión y espectáculo, acabarán representando modos de conceptualizar las políticas de la mirada a lo largo de la historia y cómo ella constituye un importante papel en la construcción de la identidad subjetiva de los espacios colectivos, lo que contribuye a organizar el imaginario de la comunidad y su consecuente construcción de estereotipos, sin dejar de atender, dentro de este proceso, a la hibridación o contaminación que se produce entre todos los géneros que constituyen dicho imaginario, que dan lugar al mestizaje de los sistemas de representación dentro de un ambiente sincrético que concilia distintas formas de concepción de las imágenes.

⁷⁴ Christian Metz: *El significativo imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós, 2001, p. 71.

⁷⁵ Antonio Somaini (ed.): *El lugar del espectador. Formas de comprensión de la cultura de la imagen*, Milán: Vida y Pensamiento, 2005, p. 13 (traducción propia).

⁷⁶ Martin Jay: «Regímenes escópicos de la modernidad», en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona: Paidós, 2003, pp. 221 y ss.

⁷⁷ *Ibid.*

Imágenes, tecnología e inconsciente óptico.

Problemas sociológicos que no pocos estudiosos del tema se afanaron por analizar al cerciorarse que el paisaje cultural de la sociedad estaba cambiando, uno de los primeros que se pusieron manos a la obra fue Enrico Fulchignoni, quien con su *libro La Civilisation de l'Image (La civilización de la imagen)*, de 1969, bautizaría todo un fenómeno que, si cabe, recobra aún más vigencia en la actualidad con los nuevos medios tecnológicos, instaurando las bases de un ecosistema icónico denso y diversificado, una nueva sociedad opulenta de alta densidad textual y visual que conlleva sobrecarga de información y cierta alienación psicológica. Un recorrido que parte del cine, y que, pasando por la televisión y el video, se amplifica mucho más con los nuevos instrumentos electrónicos, produciendo una transformación cuantitativa y cualitativa de este contexto, donde se produce una omnipresencia de la imagen además de una *pantallización* del individuo. Mecanismos que, percatándonos en mayor o menor grado, trabajan a favor de intereses de índole económica e ideológica bajo la sibilina apariencia de la seducción, condicionando nuestras actitudes, valores, gustos e inquietudes, en definitiva: todo aquello que construye nuestra identidad. Un arma de doble filo que, por el contrario, utilizada con objetivos clarificados de antemano, supone una herramienta útil para la formación y adquisición de conocimientos; entonces, según esto: «las imágenes reflejan tanto a la sociedad que las construye como contribuyen a construir el imaginario de estas sociedades».⁷⁸ Cambios vertiginosos que fueron acostumbrando a la percepción del espectador a ser cada vez más participe del instante visual. Se ha estimado, por ejemplo, que en la época de Lautrec un peatón concedía veinte segundos al examen de un cartel, pero en 1960 se calculaba que su atención no superaba los dos segundos.⁷⁹

Hecho que hace pensar que la percepción de la imagen, ante la velocidad incrementada, pasa cada vez con más frecuencia de un análisis consciente a un análisis inconsciente, del estudio visual dedicado al vistazo, cosa que afecta a la recepción de la pintura, que requiere de un esfuerzo de espectador, esfuerzo que cada vez en menos ocasiones está dispuesto a hacer. Un cambio de régimen escópico que nos lleva 'del inconsciente óptico a la e-image',⁸⁰ según José Luis Brea, lo que conduce a, cada vez más, sabernos con bagaje aprehendido al ver determinada imagen, que produce una oscilación entre aquello que ya sabemos acerca de la imagen y aquello que podemos conocer a través de ella. Si de régimen escópico hablamos, Martin Jay en su libro *Campos de fuerza* (2003), específicamente en el capítulo, ya referido anteriormente, dedicado a los 'régimenes escópicos de la modernidad', sobre los estudios de la cultura visual nos viene a decir que, en ésta, no solo impera el heredado método perspectivista cartesiano, sino que en el fondo se superponen a éste el empirismo baconiano descriptivo y el método barroco, estratos que enredan nuestro acercamiento a aquellos espacios lógicos de lo visible y lo cognoscible.

Todas estas inquietudes, acerca de si lo visible es generador instantáneo de conocimiento, nacen de aquel concepto del *inconsciente óptico* formulado por Benjamin y que

⁷⁸ Fernando Hernández: *Educación y Cultura Visual*, Barcelona: Octaedro, 2000.

⁷⁹ Roman Gubern: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama, 1996, p. 123.

⁸⁰ José Luis Brea: «Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image», en *Revista de Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ¿Un diferendo "arte"?*, Murcia: Cendeac, 2007, p. 145.

Rosalind Krauss se encargará de ampliar.⁸¹ Según este planteamiento hay algo que se revela en la imagen a través de la mediación del artefacto con el que ha sido producido, idea que parece de gran calado y muy adecuada al tema que estamos tratando en la presente investigación. Un 'algo' que, *a priori*, no podemos ver y que mediante el medio nos es revelado a nuestro conocimiento; se hace consciente un saber proveniente de un inconsciente óptico, el de la cámara, que no puede pensarse. Un fenómeno propio del aparato que debido al devenir temporal, al incremento de la velocidad, va adoptando el ojo humano, compadeciendo de esta manera cada vez en mayor medida al conocimiento de lo *cuasipercibido*, progresando hacia un conocer, por medio de la imagen, cada vez menos reflexionado, una especie de *pregnancia* adquirida que nos posibilita completar aquellos huecos de información que en un vistazo rápido no hemos percibido. Una situación sobre lo óptico que nos hace traer a la memoria aquel movimiento duchampiano en contra de lo retiniano, en contra de la hegemonía marcada por los poderes confiados a su órgano. Es decir que: lo que percibe el ojo no son nunca simples cuestiones formales sin fondo alguno, sino que detrás de todo eso se halla un entramado sistema de pensamientos y significados que nos dirigen hacia relaciones conceptuales, que consecuentemente ordenarán las imágenes dentro de un orden del discurso propio de ese carácter científico que corresponde una epistemología específica.

Percepción visual de la imagen pictórica en la *iconosfera*

Ver responde a un hecho cultural y complejo, políticamente elaborado, según las reflexiones de Martin Jay y Michel Foucault.⁸² Si confrontamos la imagen pictórica, dentro de este magma icónico que se presenta, con el resto de imágenes que emiten las pantallas, pudiéramos defender su establecimiento como imagen aún vigente, y elitista según se mire, desde las reflexiones aportadas por Heidegger,⁸³ respecto a la desocultación en busca de la verdad que se esconde ahí, dado que habla de la obra de arte como puesta en obra de la verdad, del ser en tanto que desocultación, iluminar aquello que no se conoce. En ese sentido, la pintura emerge como imagen que guarda un secreto que ha de ser desentrañado, y decimos elitista porque cada vez es una inmensa minoría la que está dispuesta a pararse y reflexionar dentro de un *maremágnun* icónico que nos arrastra en su inercia y rebufa. Un tema que, siguiendo la estela heideggeriana, también pone en entredicho Jaques Derrida cuando se lanza a analizarlo en su obra *La verdad en pintura*. Un punto ciego, como Brea califica, que mediante la estrategia artística es traído a la conciencia, convirtiéndose «en conocimiento efectivo en el campo de visión».⁸⁴

Esto nos demuestra que las imágenes del arte, si así lo son, siempre llevan consigo un conocimiento. Una guía que, reiteramos, ha de servirnos para viajar y diferenciar éstas del resto, en este denso mapa iconográfico que es la *iconosfera*, que estamos dibujando. De ahí

⁸¹ Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989. Y Rosalind E. Krauss: *El inconsciente óptico*, Madrid: Tecnos, 1997.

⁸² En «Las Meninas» de *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires: Siglo XXI, Michel Foucault analiza extensamente la pintura de Diego Velázquez para exponer que todos los períodos de la historia han poseído ciertas condiciones subyacentes de verdad que constituyeron lo que era aceptable, como por ejemplo el discurso científico. Afirma que las condiciones del discurso han cambiado a lo largo del tiempo, de un período de episteme a otro. El filósofo demuestra los paralelismos que tuvieron lugar durante el desarrollo de tres campos distintos del conocimiento científico: lingüística, biología y economía.

⁸³ Martin Heidegger: «El origen de la obra de Arte», en *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 1996, pp. 11 y ss.

⁸⁴ José Luis Brea: *op. cit.*, p. 145.

radica la importancia del arte y que aún siga vigente, tras su muerte, pues supone un proceso de desocultamiento de la verdad, del ser que establece un pensar reflexivo propio de cierta ideología estética,⁸⁵ según el término utilizado por el crítico literario Paul de Man, que revitaliza la importancia del conocimiento óptico como actividad simbólica que trata de desocultar esa verdad, y que acaba derivando en una estética como ideología, según Terry Eagleton.⁸⁶ Pero son las condiciones que el régimen escópico determinado de cada época, las que propician uno u otro intercambio simbólico, es decir que: la actividad artística, determinada según esta actividad simbólica, depende de aquellas convenciones fijadas por la institución social, a través de sus comportamientos, narraciones, ritos, mitos...en donde, de alguna forma, se mantiene un inconsciente concepto de creencia.

Tras el asentamiento de la imagen electrónica podemos afirmar que ese flujo simbólico generado por la imagen cambia de régimen, lo que hace que su acercamiento, la experiencia que de ésta obtiene el espectador, también cambie, así como aquellas gestiones propias de la producción de imágenes dentro de este nuevo régimen, pensamientos que iniciaría Benjamin en su celeberrimo ensayo de 1936. Si en esa época se notaba ya el paso de una imagen artesanal a una disolución de ésta, desde la ligera fisicidad que proponía la reproductibilidad técnica de la imagen⁸⁷ y sus soportes, ahora las nuevas imágenes electrónicas de la densa iconosfera aparecen ante nosotros como puro fantasma, efímeras y sin duración, contingentes en un instante, en el ahora continuo, fuerza mesiánica que Benjamin definía como el «cometido de la política mundial cuyo método debiera llamarse nihilismo».⁸⁸ Imagen-tiempo,⁸⁹ como denomina Deleuze, dinámica que incorpora un sentir de la secuencialidad consustancial, y siempre diferente, desplegando una retórica temporal que transforma el flujo simbólico al que acostumbraba la lectura de la imagen estática, que acaba quedándose anclada en una concepción romántica, donde la imagen se concebía como instante eterno que podía perdurar en relación a lo pasajero del ser, constituyendo una memoria del ser.

Con la imagen electrónica actual, dicho sentir se ve alterado en sumo grado: ya no existe una promesa de duración, se contrapone el hecho de permanencia que otorga la imagen artesanal debido a su soporte, como pasa con la pintura, con el carácter flotante que ostenta el estado no permanente de la imagen electrónica. Esta primera imagen-materia, propone una memoria documental, es decir: una relación constante con el pasado, la segunda, la actual, ofrecida por los medios electrónicos, propone una memoria del inconsciente, volátil, memoria fábrica que opera como máquina, interconectando fragmentos de percepción, dispositivo generativo de lo diferente que pone en primer plano las tensiones dinámicas de la complejidad social, que se mueve subyugada por el aparato deseante que se retroalimenta proyectada en las representaciones de su imaginario. Un recorrido, de la imagen-materia a la reproducida por los medios electrónicos, que la hace viajar desde la reflexión exterior, extendida sobre ella en momentos pasados, a una asimilación psíquica instantánea en la actualidad, es decir que: los procesos que conlleva esta nueva imagen se acaban trasladando al plano puramente mental;

⁸⁵ Paul de Man: *La ideología estética*, Madrid: Cátedra, 1998.

⁸⁶ Terry Eagleton: *La estética como ideología*, Madrid: Trotta, 2011.

⁸⁷ Ver José Luis Brea: *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid: Akal, 2010.

⁸⁸ Walter Benjamin: «Tesis de filosofía de la historia» en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 194.

⁸⁹ Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine II*, Barcelona: Paidós, 1987.

«una memoria heurística, que en base al trabajo de interconexión o interlectura que moviliza, produce creativamente conocimiento, innovación, reelaboración enunciativa».⁹⁰

Un proceso azaroso que depende del contexto y que nos recuerda a aquellos métodos dadaístas de composición de una obra, pues propone el continuo de una memoria no adherida al objeto sino en red, sin registro sino conectividad, sin inscripción documental localizada sino distribución relacional, que engendra una nueva economía del arte acorde al sistema capitalista avanzado, que, caracterizado por el *postfordismo*,⁹¹ se desplaza paulatinamente hacia una producción cada vez más inmaterial, que conlleva el contenido simbólico en sí mismo, que pone en funcionamiento imágenes de naturaleza cada vez más colectiva e intersubjetiva, donde la comunidad se identifica en una especie de fragmentada memoria compartida. Todos estos cambios desmontan, de alguna forma, la institución-arte hasta ahora conocida, en ese sentido diríamos que vivimos una época de transito donde convive la imagen-materia y aquella que se desprende por completo de su fisicidad, obligando a revisar toda la política de intercambios.

Este nuevo estado digital, *postanalógico* e interactivo, que oferta la tecnología electrónica, propone imágenes *computerizadas* como nuevo estadio de producción icónica que permite un flujo discursivo entre sujeto y la máquina *enunciataria*, que se vuelve inverso pasando éste a *enunciatorio* y un tercer flujo en el que ya solo se hallan las máquinas sin necesidad de un sujeto. La producción *infográfica* que generan estos procesos, que dan lugar a imágenes sintetizadas por la computadora, posee un antecedente relativamente reciente en la historia del arte dentro de las técnicas del mosaico y la pintura puntillista de Seurat, comparación análoga del punto con la unidad mínima con la que se construye la imagen digital, el pixel. Imágenes que, como comentábamos antes, ya no viven subyugadas a su soporte material, sino que aligeran su presentación pudiendo saltar de pantalla en pantalla, cumpliendo aquel don de la ubicuidad de Paul Valery, pudiendo estar en todos los sitios a la vez y en ninguno concretamente.

Por ello, la imagen *infográfica* es un enunciado icónico que emerge en la pantalla a partir de la interacción; la que propone el catálogo de posibilidades *morfogenéticas* del propio programa de la máquina y la que procede del operador que interacciona con el programa. Al contrario de las imágenes con soporte físico, éstas, las *infográficas*, no son *indiciales*. La tipología de estas imágenes se clasifica, a diferencia de la tradicional distinción que hacía Rudolph Arnheim, en 1969, entre signos, símbolos y representaciones, en *imágenes abstractas*, sin valor semántico explícito, *imágenes simbólicas*, a las que corresponden gráficos, diagramas o esquemas que proporcionan información cuantitativa, topológica o estructural,

⁹⁰ José Luis Brea, *Op. Cit.*

⁹¹ El *postfordismo* es el sistema de producción implantado actualmente en la mayor parte de los países. Está caracterizado por la utilización de las nuevas tecnologías de información, más atención a los tipos de consumidor que a la masa social. El término *postfordismo* está dando paso paulatinamente a una serie de términos paralelos como la 'economía del conocimiento', 'capitalismo cognitivo', la 'economía cognitivo-cultural', etc. Un cambio de terminología y acercamiento al hecho que lleva asociado importantes cambios conceptuales y de comportamiento en los sujetos. Las relaciones que este concepto mantiene con el arte en la época actual, podemos consultarlas en Octavi Comeron: *Arte y Postfordismo*. Notas desde la Fábrica Transparente, Madrid: Trama, 2007. En él, Comeron, esboza un escenario de mutaciones e interrogantes con los que lidia simultáneamente el espacio artístico y el pensamiento político. Un trayecto que viene trazado aquí desde la imagen, como producción y como crítica de la imagen que nuestra época produce de sí misma.

imágenes figurativas a partir del mundo visible percibido, e *imágenes realistas*, correspondiendo a éste el nivel más elevado de representación analógica o *isomórfica* en nuestra cultura figurativa. La imagen *infográfica* combina las ventajas creativas de la pintura y la perfección funcional de la máquina, que automatiza el imaginario subjetivo del pintor. Pero el operador solo puede imaginar una forma si conoce previamente las posibilidades técnicas del programa.

Ejemplo de artista totalmente integrado en las facilidades que aporta la iconosfera actual, extrayendo las imágenes que utiliza para su trabajo directamente de ella, reflejando igualmente la confusión que conlleva, sería Jeff Koons (Pensilvania, 1955). Sus obras encierran una especie de burla dirigida hacia toda esa parte de la sociedad que se ve altamente influenciada por la publicidad y los medios de comunicación. Esta serie *Easyfun-Ethereal* (*diversión fácil-etérea*) (il. 8), ha sido trabajada a partir de reproducciones escaneadas con ordenador tomadas de los media; Koons combina imágenes familiares, aunque a veces no relacionadas, para crear cuadros semejantes a collages de gran realismo que podrían pasar por composiciones fotográficas. La superposición de los elementos recuerda, asimismo, al mundo onírico, donde la distinción entre objeto y humano borra sus límites hacia un presagio feliz. En relación a esa red comunicacional que propone la *hipersaturada* iconosfera que nos condiciona, Jeff Koons declara literalmente: «El arte es comunicación; es la capacidad de manipular a las personas. La diferencia con el mundo del espectáculo o de la política sólo radica en que el artista es más libre».⁹²

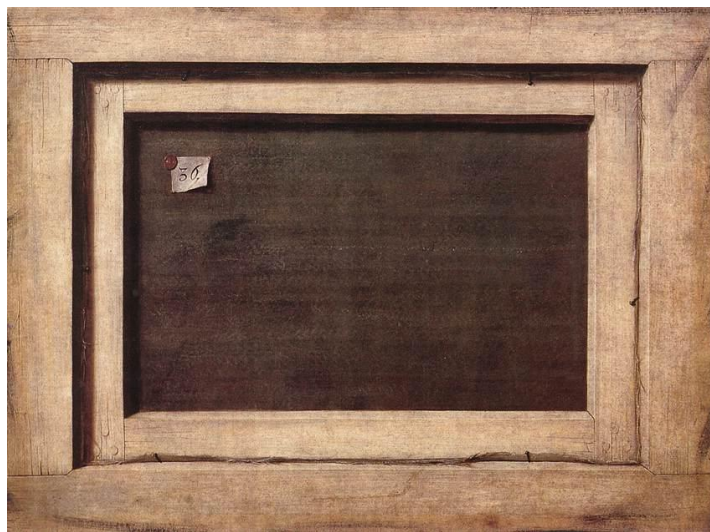


8. Jeff Koons, *Couple (Easyfun Ethereal)*, 2001

⁹² Hans Werner Holzwarth (ed.): «Jeff Koons», en *Art Now* vol. III, Köln: Taschen, 2008, p. 286.

1.4.- PRAXIS DE LA PINTURA ACTUAL

Planeando sobre el enorme conjunto de hechos ocurridos en el amplio recorrido que marca la historia de la pintura, podemos concluir un extenso catálogo de maneras y concepciones en su práctica. En ese sentido, la pintura actual se ha desembarazado de la ortodoxia que le legaba la tradición, no para rechazarla sino para actuar libremente ante ella, impugnándola si así lo prefiere. Una aproximación hacia un límite borroso que nos lleva a concebirla desde un *campo expandido*, término acuñado por Rosalind Krauss y muy usado actualmente en referencia a la práctica artística, no sólo en el sentido de su extensión hacia otras disciplinas sino también en su sentido más conceptual.



9. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *El reverso de una pintura*, hacia 1670-75

Con objeto de tratar de definirla a través de su praxis, dado que en esa *deslimitación* elástica y confusa no podemos establecer parámetros fijos, podemos recurrir a lo que ella no es, a una cierta *lógica inversa*. A comprobar correspondencias entre ella y el *fondo de polución* sobre el que se recorta. Según esto, la praxis de la pintura actual iría encaminada no sólo a ocuparse de la práctica tal cual, concebida esta desde esa actitud del artista romántico metido en su taller no haciendo otra cosa que pintar, sino también a abordar el asunto teórico, para tratar de establecer estrategias que contrasten su práctica, de manera osmótica, con ese *fondo de polución*, que corresponde al resto de la *iconosfera*, de lo que la pintura no es. Una lógica de la negación para saber lo que es, cuyo antecedente, como veremos más adelante al hablar del objeto-cuadro, podemos situarlo en la obra *Cuadro al revés*, o *Reverso de la pintura*, de Cornelius Norbertus Gijsbrechts (il. 9), realizado entre los años 1670-75 y que nos posiciona en la perspectiva visual radical de lo que queremos desentrañar, en función de una praxis expandida de la pintura. Como punto de referencia que nos haga reconocer el momento en el que estamos y del que partimos para el análisis de aquellas obras, movimientos o estilos que conformarán la referencia visual de lo que aquí se está tratando.

Lógica inversa como autocrítica

La obra de Gijsbrechts representa un lienzo del revés, no un ready-made al modo duchampiano, sino una representación tautológica y autoreflexiva de la práctica pictórica. Ponerse a la contra de lo que antes se había afirmado, supone correr el riesgo de dejar de pertenecer a aquello que antes se afirmaba para vagar por tierra de nadie, en una redefinición constante lejos de cualquier ortodoxia fundamentada en la tradición. Es por ello que la práctica actual de la pintura, dejando a un lado las actitudes acomodadas en lo ya instaurado, supone un combate en la línea de fuego, un estar en ese elástico límite a riesgo de salir mal parado o tocado de algo así que podríamos definir como *epilepsia posmoderna*, lo que supone estar al día a costa de plagiar todo lo que se hace en otro sitio.⁹³



10. Allan McCollum, *Surrogate paintings*, 1978-79

Pero existe otra esfera de negación aparte de ésta, que concibe la imagen pictórica como una representación que algo oculta. Ésta actitud correspondería al hecho de enfrentarse a 'la nada' haciendo (pintura), para rellenar ese agujero o vacío primordial que comporta el sujeto existencialmente, con el hacer de la actividad. Paradójicamente, en los casos pictóricos más reflexionados, se muestra esta pintura como una contradicción nihilista, pues habla de la nada mediante un ejercicio que expulsa esta nada fuera, como en el caso del cuadro al revés antes mencionado, que aun así establece un alto grado de autoconciencia. Una autoconciencia del perdedor, que quiere hacer ver a los ciegos una actitud que finalmente se le supone al pintor arriesgado, mal que le pese, que ha sacrificado todo para llegar a un desierto donde ha de seguir caminando, en condiciones aún peores y con unos recursos mermados por el esfuerzo. Una paradoja y una negación que ya no abandonarán al artista. En este sentido, podemos señalar como significativa, que ejemplifica esta postura de oposición, la obra (il. 10) de Allan McCollum (Los Angeles, 1944), quien establece la confrontación de la singularidad individual y

⁹³ Fernando Castro Flórez: *Una 'verdad' pública. Consideraciones crítica sobre el arte contemporáneo*, Madrid: Documenta Artes UAM, 2009, p. 25.

la masa, así como una reflexión sobre los modos de producción del objeto, cuadros, en el caso de la ilustración, realizados a base de moldes.

Situación que no es nueva, sino que tiene que ver con toda una corriente europea iniciada en el siglo XVII. Desde los parámetros que establece esta corriente, no se trata tanto de una negación de lo visual, como vimos en el apartado dedicado a la iconoclastia, sino de una puesta en cuestión que genere diferentes estrategias y comportamientos, que ayuden a indagar en ese campo *deslimitado* que supone la pintura así concebida. Desde dichos parámetros, enfrentarse hoy a la praxis pictórica supone un acto de disconformidad con lo existente, dado que crear supone no aceptar lo establecido para reenviarlo y proyectarlo sobre ese inquietante fondo de polución al que aludíamos. La pintura así entendida, es la pausa reflexiva de la negación constructiva, que nos obliga a pensar la imagen desde otros puntos de vista no convencionales que escapan al consumo habitual al que nos acostumbra el sistema cultural imperante.



11. Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918

Una acción, la del pintor en relación a ese 'fondo de polución' que transcurre paralelo a su actividad, osmótica en el sentido de consumición no consumada de estas imágenes que rescata del caos *iconosférico*, para ser encapsuladas en ese espacio híbrido de reflexión. Y reiteramos eso de actitud disconforme y arriesgada, pues en muchos casos la elasticidad merma, o 'la goma' rompe por fatiga del material, cosa que lleva a muchos artistas a cesar su actividad o a explorar otros territorios. En ese caso ahí tenemos el ejemplo de Duchamp, cuyo silencio, como decía Beuys, fue sobrevalorado, pero que, antes de ese cese total de actividad como crítica a lo existente, a la pintura que en aquel momento se estilaba fruto de las exposiciones acostumbradas en la época, que, al descubrir *Étand Donnés*, vimos que no fue tanto, realizó eso que él mismo consideró su último cuadro, en el sentido convencional de óleo sobre lienzo. *Tu m'*(il, 11) responde a la concreción de una obra que su autor realizó por encargo, casi a regañadientes, pues esto es lo que consideraba acerca de ella:

Es una especie de inventario de todas mis obras precedentes, más que una pintura en sí misma (...). Nunca me ha gustado porque es demasiado decorativa; no es una actividad muy atractiva resumir toda la obra propia en una pintura.⁹⁴

⁹⁴ Schwarz, T.C.W.M.D., p. 471, citado por Juan Antonio Ramírez: *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela, 1993, p. 62.

Según palabras de Juan Antonio Ramírez; «creo que lo más adecuado es considerar esta pintura como una especie de versión opaca y horizontal del *Gran vidrio*. (...) Su última pintura al óleo es, pues, el mejor puente entre los ready-mades y la obra maestra sobre cristal, de la cual es también una versión *anamórfica* y aplastada. No es fácil establecer fronteras en la obra, tan coherente, de Marcel Duchamp».⁹⁵

Enfoque plural

Desde lo explicado, hemos de posicionarnos en la idea de dilución del género pictórico sobre todo, como indicaremos más adelante, a partir de la entrada de la pintura en su fase posmoderna, en la década de los ochenta. Una dilución que conlleva la no exclusividad entre disciplinas, de ahí que, de alguna manera, sólo podamos soportar el seguir hablando de pintura a partir de ese concepto que se denomina 'lo pictórico', que trataremos de analizar, como vaga idea de lo que el lenguaje de la pintura puede seguir siendo, en el sentido de pretender comprenderla desde algún tipo de identidad propia y diferenciadora, que en parte tiene que ver con toda la larga historia que acarrea. En ese sentido, la pintura mantiene su nombre, como categoría, debido a estar pendiente de no perder de vista todo lo sucedido anteriormente en su disciplina y porque, según ese recorrido, el ser humano sigue demandando parcelas de clasificación para poder ordenarse y orientarse en el vasto territorio del saber.

Posicionados ahí por decisión propia, sabiendo a lo que nos atenemos a razón de saber todo lo que ha pasado en las últimas décadas del arte, las innovaciones tecnológicas, a las que siempre se ha visto enfrentada la pintura,⁹⁶ no deben suponer una amenaza para la práctica pictórica sino al contrario; un estímulo que lleve al artista a comunicarse con ellas o recurrir estrategias que las impliquen, bien en su aspecto material bien en el conceptual. Esto generará nuevos procesos de construcción de imágenes (pictóricas), a fin de elaborar nuevos discursos a través de las posibilidades de representación y presentación que establecen. No olvidar que, como muestra la historia reciente del arte, cada transformación radical es en principio rechazada y asimilada posteriormente. Las reacciones que se dan en el terreno de la pintura ante las muertes que contiene, acaban siendo impulsos que hacen avanzar a la pintura y redefinirse, demostrando que esta redefinición va más allá de sus concepciones tradicionales que la ajustan a un uso de materiales concreto y a un acercamiento conceptual derivado de ellos. La pintura actual se abre a influencias, tanto conceptuales como formales, trasvasadas de otras disciplinas. Esta confluencia, lejos de la confrontación, supone una aportación que ha enriquecido y ampliado el campo de la pintura. Las bases conceptuales de lo pictórico se multiplican, su práctica se hace extensible a todo tipo de técnicas, soportes y materiales. Superadas las convenciones sociales, el margen de juego parece ilimitado.

⁹⁵ *Ibid.*, p.64.

⁹⁶ El 18 de agosto de 1839 el matemático, físico, astrónomo y político francés Jean Dominique Arago hace público en la Academia de Ciencias de Francia la nueva técnica descubierta por Daguerre. Entre los asistentes a aquella sesión se encontraba el pintor de batallas Paul Delaroche. quien al salir de la reunión exclamó: ¡A partir de hoy, la pintura ha muerto! Cf. Régis Debray: *Vida y muerte de la imagen Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 225.

1.4.1.- Edad posthistórica del Arte

Debiéramos comenzar a hablar de pintura haciendo mención a lo que supone tratar de hacerlo desde esa sombra que extiende el fin del arte y la muerte de la pintura, por parte de la crítica, a principios de los ochenta, obviando, por otra parte, toda esa etapa crítica que nos llevaría a trazar una linealidad histórica que parte desde Kasimir Malévich a la actualidad, pasando por agrupaciones significativas, como BMPT, o artistas como Blinky Palermo. Década en la que críticos como Douglas Crimp, tomando la obra de Robert Ryman como ejemplo, evidenciaba la clausura interna de la pintura, dejándola entonces sin rumbo y sin nada que decir ya en la escena artística. Especulaciones que, según Danto, parecen aceptar el relato legitimador y progresivo de Clement Greenberg, quien, aun así, también proponía ese *autocuestionamiento* del propio medio, como una de las condiciones de la modernidad. Si atendemos al prisma desde el que Danto ve la situación, éste comprende, historicistamente, que el arte moderno va desde 1880 hasta 1960 y que más allá de esa noción temporal, el concepto moderno, aparte de hacer referencia a lo más reciente, también se concibe como una noción de estrategia, estilo y acción. A partir de los sesenta se continúa realizando arte bajo la denominación de «modernismo», cuando en realidad su discurso estaba lejos de esas premisas, por lo que se recurre al término 'posmoderno'. Sin que el término llegue a cuajar del todo, Danto, siendo consciente que las condiciones de producción en el arte habían cambiado, propone el término de 'arte post-histórico'. Para explicar este cambio, extiende su idea sobre 'el fin del arte', dando a entender que aquellos relatos legitimadores establecidos, que antes eran válidos para comprender el arte, ahora han desaparecido a favor de un creciente pluralismo que no puede ser recogido desde un solo punto de vista. A partir de esta inflexión no es posible aplicar al arte contemporáneo antiguas consideraciones estéticas, sino que ahora será la filosofía y la crítica las encargadas de desentrañar aquella clave que, dada esa pluralidad, amplía los parámetros de lo posible.

Con 'el fin del arte', Danto anuncia en 1984 que se ha llegado al fin de una era que comprende de 1400 a 1964. Pero con el fin del arte, Danto, no se refiere a que el fin de éste haya llegado o que los pintores dejen de pintar, sino que su historia, basada en relatos legitimadores, había llegado al final. Entonces, hablar de la muerte de la pintura no significa que ésta desaparezca o que no vaya a existir más. Lo que no se dará será ese prisma de estética monocorde, por el que muchos historiadores pretenden ver el arte tradicional. En contra de ello ahora, para los artistas del momento posthistórico, cualquier medio y estilo son legítimos. En oposición a aquello que, de modo materialista, Clement Greenberg buscaba: mantener al arte dentro de las limitaciones de su propio medio para alcanzar un arte puro, Para Danto el problema se haya en determinar que puede ser un error identificar el progreso de todo el arte con el de la pintura, como Greenberg pretendía. 'Lo que el arte busca', según Danto, es la comprensión filosófica de lo que el arte es, que también posee relación las posibilidades de los propios medios, pero no cargando toda la responsabilidad sobre la disciplina pictórica.

La pintura ya no corresponderá a un relato progresivo, ni a la exclusividad como vehículo principal del desarrollo histórico del arte, pasando a considerarse un medio más dentro de los medios posibles. La pintura se acoge de inmediato a ese pluralismo que comentamos. En ese contexto, queda a elección del artista que éste desee o no pintar del modo o bajo el

imperativo que quiera. En este sentido, Phillip Guston fue uno de los pintores que mejor demostró que la pintura, más allá del acabamiento al que sometía el modernismo, puede adquirir nuevas funciones y finalidades.

La elasticidad del límite

La óptica señalada, nos sirve para profundizar en esa comprensión filosófica de lo que la pintura es. Un fin del arte útil que no supone un acabamiento total, sino una salida hacia esa presión sobre el límite que posee el valor de la tensión, pues, como señala Omar Calabrese: «el límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado a través de un paso, una brecha».⁹⁷ Es decir que: con la continuación de la pintura, nos dedicaremos al continuo cuestionamiento de su elasticidad y resistencia del contorno que demarca su paradójica *desterritorialización*, como veremos. Otros caminos que posibilitan una situación de juego sinfín en el contexto del arte contemporáneo, ayudando a un constante enriquecimiento semántico:

El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente. (...) Todo esto procede, evidentemente, del carácter básico de exceso que pugna por alcanzar su representación en el mundo de los seres vivos. Ahora bien, lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consistente en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines. Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines; (...).⁹⁸

Una actitud que, lejos de un mero entrenamiento práctico, ha de adquirir tintes reflexivos que mantengan su objetivo al cuestionar la realidad y su alcance. Postura que, en su planteamiento formal, visible al espectador, se replantea, en su presentación, la dimensión espacial y la dimensión temporal como clave coadyuvante a la mencionada reflexión. Por ello, el análisis de los métodos de presentación de la pintura actual nos ofrecerán respuestas para la definición de un nuevo concepto, estableciendo éste más allá del tradicional objeto-cuadro, territorio que deberemos tener presente a la hora de abordar diferentes cuestiones relativas a la pintura actual.

Desde ahí más que de objetos específicos podremos hablar de figuras retóricas que se hacen necesarias para ilustrar la idea que queremos transmitir, como acompañantes a nuestra narración. Una narración que oscilará entre el avance sincrónico, que confiere la hebra espacial, y el avance diacrónico, que aporta la hebra temporal, añadiendo cierta dimensión histórica revisionista respecto al arte de otras épocas. Ello propiciará una visión equidistante de coordinación crítica que posibilite la asimilación cualitativa de las diferentes manifestaciones para poder comprenderlas. Desarrollo que, sin duda, corre paralelo a la historia de la filosofía hasta que, en la época contemporánea, parecen unirse en la búsqueda de cuestiones similares que afectarán a ambas ramas. Así, en el estudio específico de ciertas

⁹⁷ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1996, p. 66.

⁹⁸ Hans-Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991, pp. 68-69.

piezas, aparecerán algunas que, desde el enfoque que perseguimos, aparecerán renovadas dentro de ese contexto, aportando soluciones a un momento dado.

Por ello, atendiendo al tema que nos acontece, para la definición de la pintura en su campo expandido, expresión que nos apropiamos de Rosalind Krauss, teórica del arte que en la revista *October* 8 de 1979 publicó el artículo titulado: *La escultura en el campo expandido*, donde relata una serie de fenómenos apreciables que estaban sucediendo a finales de los setenta, y principios de los ochenta, en el terreno de la escultura; sucesos que rompían con la tradicional concepción de la categoría escultura, algo que podía ser aplicable también al ámbito de la pintura:

(...) las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa.⁹⁹

Krauss comentaba cómo el terreno de la escultura, algo extensible a la pintura, comienza a verse contaminado por materiales provenientes de otros contextos, de manera que cada vez se hacía más difícil responder a qué pertenecía a una disciplina concreta, lógicas convencionales adquiridas cuya ruptura se remonta a tiempo atrás, al siglo XIX y, como veremos más adelante, a situaciones planteadas en pleno barroco respecto de la pintura. Situaciones que hacen entrar a las disciplinas en lo que podríamos denominar ‘su condición negativa’,¹⁰⁰ que las obliga a vagar huérfanas en busca de sitio propio, como definición que se ajuste a aquella utopía que persiguen al desviarse de la norma. Una lógica inversa que podemos denotar a partir de su concepción desde un principio autorreferencial, que lleva a la disciplina a cuestionarse su estatus, no reproduciendo el mundo sensible exterior a ella sino su propio contexto, al mostrar los derroteros que ha marcado la *autorreferencialidad* del objeto-cuadro en pintura, provocando su disolución, al forzar a la pintura más allá de los límites impuestos tradicionalmente, tal y como podemos comprobar con las creaciones de los grupos BMPT o Supports-Surfaces.

Una vocación hacia la expansión, que desde otras actitudes ensayan autores como Kurt Schwitters (Hannover, 1887), artista dadaísta que podemos considerar pionero de esta expansión de la que da cuenta Rosalind Krauss a finales de los setenta, dado que su propia actitud de ensamblador sin límites le lleva a una construcción de una obra transitable que ya no es pintura, ni escultura, ni arquitectura, sino un entorno donde las tres disciplinas se dan cita, hecho curioso que podemos observar en su obra *Merzbau*. *Merz* correspondía al término que Schwitters acuñó para referirse a sus propios proyectos, que distaban de un objetivo puramente Dadá. Lo que le condujo a denominar más tarde a todas sus obras como variaciones de éste, de ahí una de ellas: *Merzbau*, su mayor obra, en la que empieza a trabajar en 1923, transformando las habitaciones de su casa de Hannover, Alemania, a partir de influencias cubistas y constructivistas, en una ampliación que mantuvo el proyecto vivo hasta 1936. Después de esta obra, existieron otros dos *Merzbau* más, el último inacabado en Inglaterra, obras que, asimismo, tienen relación con la *Habitación de Proun*, de El Lissitzky,

⁹⁹ Rosalind Krauss: «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster ed.: *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1985, p.60.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p.64.

inscrito dentro del ideario suprematista, que transporta esa idea del asalto de lo pictórico al espacio real.



12. Kurt Schwitters, *Merzbau* de Hannover, 1933

Durante su elaboración, Schwitters iba montando las piezas en estratos, lo que le confería un estado de mutabilidad constante, que lo alejaba de la concepción de obra única, sino renovada con cada nueva intervención. Schwitters decía que la *Merzbau* estaba siempre comenzando. Este proyecto, junto con la casa, fue destruido en un bombardeo, en 1943, pero se conserva documentación fotográfica, que ha propiciado una reconstrucción reciente en el Museo de Arte de Berkeley.

Esta necesidad de abrir el espacio de representación, hacerlo de algún modo habitable, como hizo Schwitters, responde a los dos rasgos que Rosalind Krauss nota como implícitos en el devenir artístico del posmodernismo; por un lado lo que concierne a la práctica del artista individual, cuyas consideraciones en torno a operaciones lógicas de los términos culturales prevalecerán por encima de la utilización de uno u otro medio, y por otro lado lo concerniente a la cuestión del medio, que ya no se definirá en base a su recepción material, sino

(...) a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural. (El espacio posmodernista de la pintura implicaría evidentemente una expansión similar alrededor de una serie diferente de términos a partir del par *arquitectura/paisaje*, una serie que probablemente plantearía la oposición *carácter único/reproducibilidad*). Se sigue, pues, que en el

interior de cualquiera de las posiciones generadas por el espacio lógico dado, podrían emplearse muchos medios diferentes, (...).¹⁰¹

Una idea que nos hace pensar en la hibridación y el eclecticismo como los paradigmas que se instauran, a partir de ese momento, con el posmodernismo, y que nos hace preguntarnos, entonces, donde está el límite; a qué podemos denominar como pintura, a qué escultura o a qué arquitectura. En primera instancia podemos responder, una serie de puntos a desarrollar a continuación, que el hacer pintura u otra disciplina dependerá de la intención del propio artista, su vocación expresiva como si dijéramos, aunque luego los especialistas traten de adecuarlo a uno u otro terreno, y en segundo lugar, en el caso específico de la pintura, a cuestiones que tienen que ver con el concepto de 'lo pictórico', que enlazarán la obra con cualidades específicas de ese contexto.

La poética del margen

A la hora de tratar de cartografiar esta situación histórica, para explicarla, no podemos evitar realizar una labor de arqueología, en busca del fundamento que posibilita este cambio, por ello a continuación realizaremos un repaso de diferentes acontecimientos históricos señalados, que nos encaminen a estructurar lógicamente el devenir que nos ha llevado hasta el momento actual. Este recorrido irá desde el plano espacial, ese objeto-cuadro base de la representación, la tradicional ventana *albertiana*, pasando por el paroxismo de su propia representación tautológica, hasta llegar a cuestionamiento del propio soporte de la representación en función de su disolución, o su continuación en otros territorios que pudieran considerarse, según la concepción cerrada de las disciplinas, más cercanos a la escultura o la instalación, hasta llegar al propio ámbito que hemos denominado temporal o conceptual, que cuestionará 'lo pictórico' sin necesidad de un soporte específico.

Pretendemos recalcar que dicha equidistancia, que conlleva el acercamiento a las distintas vertientes, ha de ser forzosamente coordinada entre las dos actitudes, entre los defensores y detractores de una u otra posición, conservadores y progresistas. Más allá de esas cuestiones relativas, la verdad es que todo se hace presente en un mismo instante de revisión posmoderna, denotándose y enmarcándose según los parámetros que se ofrecen. En este sentido, hemos de aclarar nuestra condición presente; cierta postura adoptada por asimilación histórica, que atiende desde una lógica de transgresión vanguardista hasta un modelo de «(des)plazamiento deconstructivo»,¹⁰² que nos ha de permitir tratar y comprender las cuestiones que a continuación se plantean desde cierto acercamiento aséptico, a modo de cirugía que no duda en implantar, en el momento presente, aquellas manifestaciones expresivas rescatadas de la historia del arte, a fin de mejorar la comprensión de la situación contemporánea.

El análisis que se propone, trae a un primer plano el concepto derridiano de *deconstrucción*, que posibilitará el trabajo de la pintura desde un nuevo plano de concepción,

¹⁰¹ *Ibíd.*, p.73.

¹⁰² En *El retorno de lo real*, Hal Foster nos explica cómo en las prácticas contemporáneas el giro del "texto" intersticial al "marco" institucional es pronunciado, lo que hace que la propia reflexividad del espectador se anticipe en lo que él llama la 'acción diferida', donde una compleja alternancia de anticipación y reconstrucción vaya conformando la significación de los acontecimientos de la vanguardia en la que nos vemos insertos.

acometiéndola desde su borde, por decirlo de algún modo, cuestión que se perfilará definitivamente en los años ochenta, como época de síntesis de este concepto, tras los serios antecedentes que suponen las distintas aventuras artísticas que, en ese sentido, se producen en la década de los sesenta, alargándose, posteriormente, hasta nuestros días. Decimos síntesis pues, en las décadas anteriores, existe cierta lucha entre aquellos puramente conceptuales, que abandonan la práctica pictórica, y los *neoconceptuales*, que la vuelven a integrar en sus prácticas, recuperando cierta semiótica del arte para intentar desvelar las condiciones y mecanismos ocultos del proceso productivo. En ese sentido, como escribe Elena Oliveiras: «hasta la aparición del conceptualismo, el discurso sobre la obra opera de manera marginal, en los bordes del hecho producido. Pasa luego a ser parte del cuerpo principal de la obra. El parergon se convierte en ergon».¹⁰³ Lo que resulta en un proceso de pérdida de inocencia, se rompe con la ilusión de la representación para incidir directamente en la cosa mental.¹⁰⁴



13. Andy Warhol, *Brillo Soap Pads Box*, 1964

Ese trabajo que conlleva posicionarse en el borde, acaba excediendo las manifestaciones *neoconceptuales* para ingresar en las más diversas tendencias *postconceptuales*, donde podemos integrar la inmersa producción de la plástica actual, que bajo las premisas del posmodernismo, según autores como Danto, parece atender a la máxima del 'todo vale'. Danto advierte que el arte se ha liberado de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, porque ya no tiene la necesidad de ser esto o aquello, manifestando que ya no tiene límites. A partir de estas premisas comenzará lo que él mismo denomina como arte posthistórico, cuestiones que reflexiona al contemplar la *Caja de Brillo* de Andy Warhol (il. 13). Desde ese

¹⁰³ Elena Oliveras: «Los bordes de la pintura», en Rosa María Ravera (ed.): *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

¹⁰⁴ «la pittura è cosa mentale» Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura, Codex urbinas, 34b*, (trad. de Ángel González García), Madrid: Akal, 1989, p. 69.

momento, el pluralismo formará parte de la conciencia del artista; «cualquier opción valía tanto como otra. No es que todo fuera históricamente correcto; la corrección histórica había dejado de tener aplicación».¹⁰⁵

Volviendo al análisis de los límites propios de la pintura y posicionarnos en este contexto, vamos a recordar a Derrida y su definición de *parergon*, éste:

(...) se ubica frente, al lado y además del ergón, del trabajo hecho, de la obra, pero no cae al lado, él toca, coopera desde cierto afuera, al adentro de la operación. Ni simplemente afuera ni simplemente adentro. Como un accesorio que estamos obligados a recibir en el borde, a bordo.¹⁰⁶

Un acercamiento a la obra que, desde la perspectiva que propone, nos lleva a ir analizando cuantos estratos comprende la obra, desde su parte física hasta su parte conceptual, lo que al fin resulta ser una sesuda toma de conciencia del hecho. Ante esta predeterminación, podemos comenzar a pensar la obra a partir de cualquier condicionante de la que haga gala y, desde su acercamiento deconstructivo, llevarlo a un primer plano, denotarlo, para corresponder un discurso, ya sea espacial o temporal, cuyo valor residirá en la evolución conceptual del conjunto.

1.4.2.- Ampliaciones espaciales del hecho pictórico

La representación de la nada y la negación de la representación.

Comencemos por tomar como referencia el soporte plano del plano de representación, ese objeto-cuadro cuya utilización se ha extendido desde que fuera inventado en Holanda, y que conllevaría el paso de una pintura mural o de retablo, que se adhiere sobre una pared específica, a una pintura transportable, en tabla o en tela sobre bastidor, que facilitará la inmersión del pintor en un trabajo que va abandonando progresivamente el encargo para cuestionarse otros avatares de carácter más intimista. Nos proponemos investigar qué derroteros ha seguido este objeto para llegar a ser cuestionado como tal, lejos de sí mismo como ventana del mundo, sino desde la presentación de sí mismo como soporte. Victor I. Stoichita, historiador del arte al que aludiremos para estudiar la evolución de este objeto, declara que la teoría nace del objeto artístico, dado que la que se establece a partir de éste sería una teoría que se ocupa más de las obras de arte que de ella misma, de ahí que comencemos por interpretar e investigar lo que supone ese objeto-cuadro, cuya irrupción supone una introducción de la pintura en una expresión más propia, 'la pintura en sí misma',

¹⁰⁵ Arthur C. Danto: «Aprendiendo a vivir con el pluralismo», en *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*, Madrid: Akal, 2003, p.206.

¹⁰⁶ Jacques Derrida: *La verdad en pintura*, Piados, Buenos Aires. p. 63.

cómo definiría Charles Perrault en 1688,¹⁰⁷ fenómeno que la lleva hacia una intención de *autocomprensión*.

Para estudiar el estatus que a la imagen pintada le confiere el objeto-cuadro, Stoichita marca un periodo clave que va desde 1522, año de la revuelta iconoclasta de Wittenberg, y 1675, año en el que Cornelis Norbertus Gijsbrechts pinta un lienzo que representa el *reverso de un cuadro*. Por tanto, el año 1522 se marcará como la muerte simbólica de la antigua imagen y el nacimiento de la nueva, suponiendo la obra de Gijsbrechts la experiencia límite de la concepción del cuadro como elemento figurativo. Estas fechas marcan el nacimiento de una tensión entre imagen y arte que irán más allá del año de realización de este *reverso de la pintura*. Esa *pintura en sí misma*, que establece este periodo, dibuja un horizonte que se resolverá en la aventura moderna, de ahí la importancia que merece la atención a la invención del objeto-cuadro. Relativo a esa tensión entre imagen y arte podemos recordar las palabras de Patrick Vauday cuando dice: «El objeto-cuadro tiene un derecho y un revés porque es del mundo, la imagen-cuadro no lo tiene porque esta fuera-del-mundo, puro producto de lo imaginario y del deseo humano»¹⁰⁸, donde podemos apreciar también la tensión que asimismo se produce entre lo real y lo imaginario, problema que Gijsbrechts, en su cuadro, resolverá con un trampantojo y que autores más modernos, como René Magritte (Lessines, 1898), resolverán afirmando que lo que se ve no es la realidad, sino su mera representación, como hace en su célebre cuadro; *Esto no es una pipa* (il. 14), que pertenece a la serie *La tradición de las imágenes*, que desatará en Michel Foucault un ensayo con el mismo título, como pulso entre lo pictórico y lo lingüístico, entre el artista y el espectador reflexivo, entre apariencia y significado.



14. René Magritte, *La tradición de las imágenes* (*Esto no es una pipa*), 1929

¹⁰⁷ Cfr. Victor I. Stoichita: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Serbal, 2000, pp. 9-10.

¹⁰⁸ Patrick Vauday: *La invención de lo visible*, Buenos Aires: Letranómada, 2009, p.51.

El problema que plantea Magritte, no se reduce a un combate entre lo que es o no realidad, sino al de las palabras y las cosas, que tanto preocupaba a Foucault, el del lenguaje y los signos. En ese sentido, la representación no corresponde a lo representado, sino que se vuelve necesario acceder a los signos, que asimismo también representan la realidad. Según esto, Foucault concluye que *pintar no es afirmar*, y que supone más una desidentificación de la similitud entre la imagen y su realidad, una situación a la que hoy todavía no hemos llegado sino todo lo contrario, debido a la mayor hiperrealidad que ofrecen los medios. Esta circunstancia es palpable en el último párrafo del ensayo de Foucault, donde invoca a cierta iluminación futura, así como a un culpable: «Llegará el día en que la propia imagen con el nombre que lleva será *desidentificada* por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell».¹⁰⁹ Refiriéndose, con esto último, a las ‘latas de sopa’ de Andy Warhol, con las que, al igual que con la *caja de brillo*, ya no presenta el objeto al modo del duchampiano ready-made sino que efectúa un simulacro, rehaciendo y representando el objeto en sus mismas dimensiones. En el caso de Duchamp, el urinario sigue siendo un urinario, en cambio las cajas de Brillo de Warhol ya no son cajas, aunque lo parezcan. Tensiones entre la imagen y el arte que, como decimos respecto al cuadro, se establecen durante el periodo que comenta Stoichita pero que, como podemos comprobar, se extienden hasta nuestros días.



15. Alexander Rodchenko, *Triptico monocromo*, 1929

En las representaciones de algunos trampantojos de cierta pintura de vanitas, la inclusión del cuadro como motivo comienza a ser recurrente, una fijación por el análisis que llega hasta la etapa de los setenta, del siglo XX, donde se exploran todas las posibilidades espaciales de su instalación como tal objeto, que, saliendo del engaño visual, se presenta como su propio tema. No cabe duda que, en dicho sentido, Lucio Fontana supone el antecesor a todo este movimiento que continuarán los grupos franceses BMPT y Supports-Surfaces, haciendo que el

¹⁰⁹ Michel Foucault: *Esto no es una pipa*, Barcelona: Anagrama, 1981, p. 80.

cuadro adquiriera ahora un sentido espacial por sí mismo como objeto, lo que conecta con ese campo expandido que Rosalind Krauss, como hemos comentado, dedicaba a la escultura. Un provocado efecto de tabula rasa que rompe con la tradición cuya raíz, por otro lado, podemos hallar en el Constructivismo ruso. En ese sentido, podemos recordar el *Tríptico de monocromos* (il. 15) de Alexander Rodchenko (San Petersburgo, 1891), como obra emblemática que comienza una determinada tendencia que ocupará las vanguardias del siglo XX. Obra iconoclasta que comienza con la ruptura de la representación y que nos da una idea de esa búsqueda de la ampliación de la superficie pictórica y la disolución del cuadro, ya iniciada por Kasimir Malevich, como comenta Hubertus Gassner:

En los cuadros monocromos el color se ha convertido en una cosa palpable, que mantiene su forma sólo por su superficie limitada hacia afuera. Cuando Malevich definió la superficie blanca del cuadro sólo como un fragmento del espacio infinito, ya era consciente de la consecuencia de la autodisolución del cuadro por la intensificación ilimitada de sus constituyentes básicos, color y superficie. La pintura absoluta sólo puede ser sin imagen.¹¹⁰

Desde esa invención del cuadro a la que aludíamos, y su consecuente presentación, como recorte de representación o ventana abierta al mundo, podemos especular en su propia conceptualización distinguiendo cuatro formas en que éste puede mostrarse ante el espectador: el *cuadro como ventana*, ya mencionado, el *cuadro dentro el cuadro*, el *cuadro como espejo* y el *cuadro como muro*, modos a los que también podemos añadir la reciente concepción del *cuadro como pantalla*, tan practicado por artistas como Sigmar Polke o los hermanos Oehlen. Estas formas de pensar el cuadro llevarán a situaciones límite que comienzan desde su parte representativa ya en el barroco, cuestiones interesantes que el siglo XX procurará resolver desde su presentación objetual, dándole al asunto todas las vueltas necesarias, empezando por rasgar literalmente el propio plano de representación, cosa que ya se había reproducido con anterioridad en forma de *trompe l'oeil* o engaño visual, para provocar, así, un diálogo espacial donde la propia pared adquiriera nuevo sentido, aparte del que hasta ahora poseía como margen que posibilitaba la visión y soporte mismo del cuadro como objeto de representación, un objeto que siempre condenaba una parte a su invisibilidad perpetua. En la aventura *espacialista* que inaugura Lucio Fontana, el espacio real que antes se encontraba fuera del marco de la representación comienza a circular y formar parte del cuadro, creando un nuevo estado que sugiere al espectador desde una poética diferente a la que hasta entonces había provocado el cuadro como representación, un hecho que condicionara en buena medida las manifestaciones posteriores.

Intentemos realizar un repaso de esta linealidad histórica, como espacio en el que acontece la representación y que puede darse la vuelta para repensarse así mismo de manera tautológica, mostrarse desnudo ante el espectador, dejando al aire toda su mecánica interna como objeto, su tramoya. Hagamos entonces un repaso por toda esa etapa representativa que ayuda a la historia de la pintura a reflexionarse, hasta llegar al paroxismo que supone el *espacialismo*, que inaugura Lucio Fontana. Para ello, vamos a volver a remitirnos a Stoichita, ya que relata a la perfección toda esa mirada reflexiva, que empieza con el propio cuadro como tema de la representación. Su ensayo *La invención del cuadro* articula este discurso a partir de una mirada reflexiva en torno a tres grandes reacciones visuales; *el ojo sorprendido*, *el ojo*

¹¹⁰ Hubertus Gassner: *Rodchenko: construcción 1920 o el arte de organizar la vida*, México: Siglo XXI, 1995, p.36.

curioso y el *ojo metódico*. Apartados que hemos de integrar, desde el punto de origen que supone para nosotros el *revés del cuadro* de Gijsbrechts, juego paradójico cuya «imagen es nada y todo al mismo tiempo. Nada, puesto que engendra la siguiente duda: ¿Dónde está la imagen? Todo, puesto que se *autocontiene* en su totalidad»,¹¹¹ pues aquello que esconde tras la representación de su negación es ninguna imagen, o pudiera ser cualquier imagen.

Dicho hito, hace cierta mención a aquello que podemos considerar como fin de la imagen, incluso fin de la pintura o fin del arte, cuestión que queremos señalar y que tiene mucho que ver con parte del planteamiento previo a partir del que se articula este trabajo y que aclara, en mención a una parte histórica de la pintura, cuestiones actuales que tienen encuentro con esa proclamación de cierta muerte de la imagen, promulgada ya por el suprematismo¹¹² y que continuará los movimientos minimalistas, que no hacen sino ensalzar esa parte del cuadro que lo instauro como objeto en detrimento de una función representativa o ilusionista. En este sentido, desde un primer momento, Stoichita aclara que estas dos posturas; representación y presentación, responden a actitudes adoptadas a partir de cuestiones religiosas entre los defensores de la imagen y sus detractores, lo que viene a dividir Europa en dos vertientes que, a *grosso modo*, la dividen en norte y sur, lo que por supuesto establece aquí, dicho resumidamente, una breve historia de la pintura; los nórdicos que miran a la imagen con escepticismo para conducirla a su destrucción (máximo exponente, producto de esa concepción, desde una historia relativamente reciente, puede ser Malevich, al que podemos corresponder como precursor moderno de la muerte de la pintura, que Douglas Crimp, tras el agotamiento de Clement Greenberg, proclamaría a principios de los ochenta), en cambio en el sur persistirá cierta ilusión en los poderes confiados a la imagen, elevándola a la misión de portadora de los sistemas mnemotécnicos de saber artístico,¹¹³ ejemplo de ello lo encontramos actualmente en esa actitud tan acogida por la sociedad, donde todo se memoriza en grandes archivos, con el oculto interés desconocido de ir fabricando complejos sistemas referenciales que acaben manteniendo un diálogo cruzado, en la interrelación que suscita ese gran hipertexto que acompaña a esas imágenes almacenadas.

Dejando aparte aquellas cuestiones que, en buena medida, renuncian a percepciones ilusorias y valores plásticos de la imagen para dar énfasis al texto, de momento partiremos, para nuestra explicación, desde esa primera postura minimalista que da lugar a pensar el momento de lo pictórico desde el objeto-cuadro, como instrumento que nos posibilita establecer una filosofía pictórica. Volvamos, pues, a lo que Stoichita explica al referirse al *cuadro del revés*, tema que Cornelius Norbertus Gijsbrechts establece en situación límite marcando un hito en la historia de la pintura, negando su imagen y mostrando su revés en la totalidad de la representación, cerrando el discurso *metapictórico* con su concreción y

¹¹¹ Victor I. Stoichita: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Serbal, 2000, p. 264.

¹¹² «Ya no hay imágenes de realidad; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que el desierto!», dice Malevich en su *Manifiesto suprematista* (1924). Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979, p. 387.

¹¹³ Víctor I. Stoichita en *La invención del cuadro* explica una cuestión parecida a la actual ubicada en el siglo XVI donde en un arte sumido en la crisis se intenta recuperar intentando establecer un arte de la memoria a partir de la *Ars memorativa et combinatoria*, y así ofrecer a los pintores un gran aparato informativo capaz de combinar las soluciones artísticas más valiosas para conseguir la obra de arte perfecta. Una máquina denominada Templo de la Pintura sería la construcción imaginaria donde tendría cabida la cábala, el hermetismo, la tradición luliana del *ars inveniendi* y la retórica del *ars memoriae*.

misimidad. Esto señala incisivamente cómo la autoconciencia de la imagen llega a un punto extremo, que hace convertir al cuadro en objeto y motivo mismo del arte, anunciando así lo que sería la etapa moderna. Es un hecho curioso que la mayor parte de las obras que analizan el fenómeno *metapictórico*, ya desde el barroco, procedan de los Países Bajos y de España, pues lejos de esta bifurcación norte-sur, señalada anteriormente como extremos opuestos, estos países se mantendrán bastante alejados de la ambiciosa ruta del arte italiano y sus grandes empresas teóricas, que lo han ido acompañando a lo largo de toda su historia. Algo que quizá debiera hacernos sentir orgullosos, al sabernos con una capacidad autónoma y con entidad alejada de ciertos patrones.

Del jirón representado al *espacialismo*

Por tanto será en el siglo XVII donde se marque buena parte de ese pensamiento del arte acerca de la nada. Comencemos, como hace Stoichita, refiriéndonos a lo que él titula como *el cuadro hecho jirón* y un significativo cuadro, una escena de vanitas en hornacina por triplicado pero con una serie de variantes (il. 16). En éstos podemos comprobar cómo la propia representación y la representación de la representación ayuda a que la pintura, a partir del hecho autorreferencial, reflexione sobre sí misma, cuestiones que más tarde, eludiendo la representación, accionará de nuevo la modernidad, pasando a la acción del rasgado literal de la superficie. Asimismo, observamos cómo el arte camina hacia cierta actitud del deshacerse, del disolverse, del autodestruirse para reelaborarse posteriormente de forma conceptual, un proceso que, según lo observemos, bien pudiera denominarse como *despintura*.



16. Cornelis Norbertus Gijsbrechts, óleos de *Vanitas*, 1669, 1660-63 y 1668

Pasemos directamente a la aventura de la vanguardia histórica, mostrando algunos de los ejemplos que mejor ilustran este recorrido, que pretende atender a todos aquellos aspectos espaciales de los que puede hacerse eco la pintura por su presentación como instalación. Centrándonos en ese objeto-cuadro podemos delimitar sus tres espacios límite o circundantes: pared, donde se ubica, marco, y, a veces, margen añadido que lo delimita, además del cuadro en sí, donde habitualmente se aloja la imagen, señalar que este cuadro se compone de tela sobre bastidor, cuestiones derivadas de una concepción tradicional de la pintura. Desde estos aspectos previos podemos señalar tres centros desde los que acometer

las operaciones: aquellas que parten del *espacio circundante* y su relación con la pared, aquellas que se centran en el *espacio intermedio* o marco para acentuar la arbitrariedad del recorte, dando un paso más allá de la habitual concepción de ventana, y las que acometen el *espacio central* de sostén, el bastidor. Como decíamos todas esas propuestas resultantes, las de estos cuestionamientos y planteamientos en torno al objeto-cuadro, deben gran parte de su incursión a Lucio Fontana (Rosario, 1899), pionero que inaugura esta etapa espacial y que acaba titulando sus obras como *conceptos espaciales*.



17. Lucio Fontana, *Concepto espacial*, 1968

Desde su *Manifiesto Blanco* de 1946, Fontana anuncia con timidez la crisis en que está sumida la pintura de caballete, lo que le lleva a introducir en sus cuadros la tercera dimensión por medio de agujeros y cortes. En este Manifiesto, deja patente que para lograr una transformación radical en el ámbito artístico se requiere «un cambio en la esencia y en la forma. Se requiere la superación de la pintura, la escultura, la poesía y la música. Es necesario un arte mayor de acuerdo con las exigencias del espíritu nuevo»¹¹⁴. Cuestiones que intentan discernir los límites de cada disciplina o su posible integración, planteamientos que actualmente, y parte de estos escritos de Fontana sirvieron para ello, nos remiten a toda esa parte cinematográfica que aún anhelos perseguidos tiempo atrás por muchos artistas dedicados a disciplinas específicas. «La materia, el color y el sonido en movimiento son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte»,¹¹⁵ como cierta utopía que supone la romántica búsqueda de la obra de arte total. Aparte, las obras de Fontana intentan superar la crisis de la representación en pintura, pues parece como si el lugar reservado a la imagen no diera más de sí, por eso acaba rompiendo con el plano de representación para

¹¹⁴ Lucio Fontana: *Manifiesto Blanco* Buenos Aires: Escuela de Arte Altamira, 1946.

¹¹⁵ *Ibíd.*

hacer que la parte trasera del lienzo que queda silenciada, el espacio oculto a la vista del espectador hable, dado que, ese

(...) espacio comprendido entre el lienzo —que es a la vez soporte y representación— y el muro —que es parte y límite del espacio del espectador—, ese lugar silencioso y oculto, fundamental para la propia pintura, que ha servido para relacionar ambos espacios, y que ha permanecido sin embargo ignorado y mudo durante siglos, ha sido un lugar no practicado, un espacio dormido.¹¹⁶

Ahora es turno de la acción reflexiva del espectador, ahora hemos de intuir ese envés por medio de estas incisiones, que se presentan como la clave de acceso. La ruptura provocada por Fontana, desbordando los límites de la pintura, actúa como dispositivos que reclaman imperiosamente al espectador, porque ahora el espacio ya no es sólo el representado en el cuadro sino que el adscrito a él, el real, llega a confundirse con éste y el terreno anteriormente reservado a este espectador.

Hay que reconocer la gran labor que realiza Fontana pues desata aquellos movimientos que mencionaremos a continuación. Gran parte de estas propuestas se hallan insertas, o se cuestionaron con mayor intensidad, sobre todo en la década de los setenta, lo que no quiere decir que luego estas investigaciones se dejaran de aplicar, sino que se extienden hasta nuestros días.

Deconstrucción del objeto-cuadro

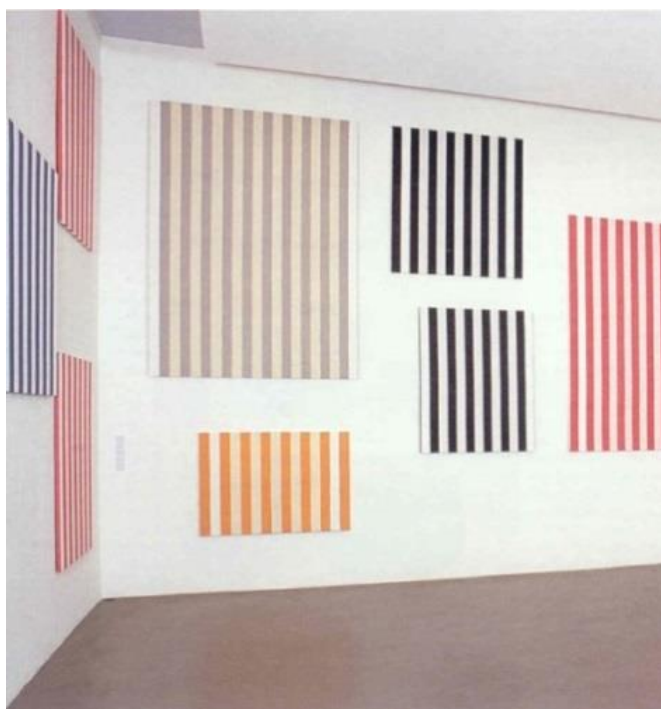
Dos grupos franceses serán los que recojan el testigo y desarrollen, en sus propuestas, parte de esa teoría *espacialista* de Fontana; el grupo BMPT, compuesto por Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni por un lado y el grupo Supports-Surfaces (soportes-superficies). Grupos que indagan en lo que supone toda una retórica del soporte, que pasa a participar activamente en el enunciado de la obra, para alterar su homogeneidad y provocar un desvío de la norma. De este modo, demostramos que el soporte pictórico y su colocación, puesta en escena o instalación, puede formar parte activa, e incluso ser el protagonista, en el enunciado de la obra. Para conseguir tal fin se tiende a dejar de lado la función representativa, para que los elementos dispuestos no hagan mención sino a las propiedades de los materiales y al proceso de elaboración de la propia obra. En las piezas que veremos a continuación, la potencialidad informativa está centrada en la cualidad '*matérica*' de la superficie y su relación con lo que la soporta, cobrando gran importancia de qué manera se instala ésta.

Si nos percatamos en las partes que componen un cuadro, podemos comprobar que a lo largo de la historia el soporte queda oculto, relegado a dato técnico-material que simplemente asegura la existencia duradera del cuadro. «Su función principal no ha sido participar en el discurso sino más bien posibilitarlo».¹¹⁷ Cuando el artista se percata de este hecho e intenta integrar este elemento como parte del discurso, está dejando entrar en él una función de cierto *nivel cero*, que queda reconocida en la obra como puesta a punto, desmontaje total del

¹¹⁶ Josu Larrañaga Altuna: «El espacio escindido: reflexiones acerca de la relación entre el concepto de representación, el espacio y el papel del espectador», en *Entorno. I. Sobre el espacio y el arte*, Madrid : Editorial Complutense, 1995 p.36

¹¹⁷ Julián Irujo Andueza: «Desviaciones retóricas del soporte y de la puesta en escena», en *De la obra al espectador. Lo bello, lo Kitsch, lo distante*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1998, p, 98.

que comenzar a extender una nueva retórica del cuadro y la pintura. En su puesta en escena seremos los espectadores los encargados de decidir activamente, como seres implicados en la escenografía, las relaciones que establece la obra, pues será *in situ* donde podemos identificar directamente las relaciones propuestas por la obra, su relación específica con el muro o con el espacio expositivo. Dado que el contenido de estas obras suele resultar neutro e impersonal, a fin de que sea el propio espectador el que interaccione con la obra en su contemplación, que podríamos denominar ‘en diagonal’ o ‘de lado’, que justifica el contenido final de estas propuestas. Un ejemplo de esto, lo marca Daniel Buren, quien repite en sus obras siempre el mismo motivo de bandas verticales sobre fondo blanco. A fin de que sea el espacio más que el motivo el que cobre protagonismo, denotando cómo cambia en relación a la repetición del mismo motivo. Cuestiones que implican un rechazo rotundo a la ilusión, que la representación proporciona.



18. Daniel Buren, *Sin título*, 1969

El grupo BMPT, que aparece en el año 1967 como antecedente a lo que de forma más intensa se desarrollará en la década de los setenta, rechazan de raíz toda aquella parte narrativa de la que hasta entonces se llenaba buena parte de la pintura, cosa que quedó patente en su primera exposición-manifiesto de dicho año donde, en el XVIII *Salón de la Jeune Peinture*, el mismo día de su inauguración, descolgaron sus cuadros para desolidarizarse con este tipo de salones, insistiendo «sobre la necesidad de definir una pintura al margen de la iconoclastia Neodadá, aunque liberada de la mistificación imperante de la estética convencional».¹¹⁸ En su manifiesto, los cuatro se autoproclamaron ajenos a la pintura, por lo menos a esa a la que el público estaba acostumbrado hasta entonces, donde ahora podemos

¹¹⁸ Anna María Guasch: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona: Serbal, 1997, p. 249.

decir que tampoco han cambiado demasiado las cosas. «Pintar es conferir un valor estético a las flores, a las mujeres, al erotismo, al entorno cotidiano, al arte, al dadaísmo, al psicoanálisis y a la guerra de Vietnam. Nosotros no somos pintores».¹¹⁹

Con lo que se destila que lo principal no era exponer sus obras, sino dejar claras las premisas bajo las cuales se basaba su trabajo, mostrando su inconformidad ante las concepciones que se le otorgaban a la pintura, y afirmando los 'errores' que existían en la misma. Tras esta negación, los firmantes plantearon que con ellos comenzaba una nueva etapa de la pintura, esa pintura cuya finalidad no era la de radiografiar una parte del mundo sino la de transcribir con el mayor grado de neutralidad posible «un insistente diálogo de mudez (silencio deliberado y persistente)».¹²⁰ En una nueva comparecencia del grupo, cada uno de los cuatro presentó una obra de idéntico formato que colgaron a modo de unidades modulares formando un gran cuadrado: la de Buren dividido con 29 bandas verticales rojas y blancas idénticas iguales de 8,7 cm., el de Mosset contenía un anillo circular en su centro, el de Parmentier gruesas franjas horizontales de 38 cm. alternando el blanco y el gris, y el de Toroni 85 huellas de color azul de un pincel plano del número 50 dispuestas en intervalos regulares. Con esto, pretenden manifestar una actitud que quiere huir del estilo para reducir la pintura a un mero acto repetitivo, a un trazo vacío de mensaje, de imágenes; vacío de comunicación. Cosa que se hace aún más patente cuando sabemos que el acto público no estaba programado para la inauguración de la exposición, sino para una conferencia que nunca se llegó a dar.



19. Niele Toroni, *Empreintes de pinceau n° 50 répétées á intervalles réguliers de 30 cm*, 1974

Desde este mismo instante, estamos en presencia de «la pintura no como una utopía (el arte como una ficción consoladora), sino como una atopia».¹²¹ En la siguiente comparecencia del grupo en la V Biennale de París no harán más que reivindicar los mismos postulados en contra de la ilusión, con una proyección sobre pared de imágenes de animales y de pin-ups,

¹¹⁹ Anna María Guasch: *El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2000p. 212.

¹²⁰ Declaraciones de M. Parmentier en el catálogo de la exposición *Douze ans d'art contemporain en France*, París, Galeries Nationales du Grand Palais, mayo-septiembre de 1972, p.296

¹²¹ Jean Clair, *Art en France. Une nouvelle génération*, París, Le Chêne, 1972, p.97

acompañada de una banda sonora que repetía: «El arte es ilusión en exceso, ilusión de libertad...ilusión de sagrado...En ningún caso la pintura de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni...El arte es distracción, el arte es falso. La pintura empieza por Buren, Mosset, Parmentier y Toroni».¹²² El grupo se acabaría disgregando, continuando la esencia de su mensaje a partir de las figuras individuales de Buren que, con un tono de negatividad parecido al de Ad Reinhardt, siguió con sus bandas verticales y empezó a *pintar in situ* en espacios públicos, en rotundo rechazo al sistema comercial llevado a cabo por instituciones, galerías y museos. Toroni por su parte sigue también con su marca de pinceladas intentando crear un dialogo entre la pintura y el lugar de realización, dejando fuera toda implicación autobiográfica: «Dejar la marca de la pintura antes de dejar mi marca de artista ha sido mi motivación». «Esa voluntad de no dejar huella en tanto que artista hizo que en su primera exposición individual en la galería Yvon Lambert de París (1970) N. Toroni eliminase su propio nombre de la invitación de la inauguración para que su trabajo quedase anónimo, tan anónimo como la lluvia o la nieve».¹²³

Con las premisas de *especificidad* llevadas a cabo por BMPT y las conclusiones del teórico Marcelin Pleyne, el grupo Supports-Surfaces siguieron con las cuestiones del soporte pero esta vez desde la parte más material del asunto, en cuestión de retórica real del propio soporte para experimentarlo físicamente. El núcleo del grupo, en su primera exposición, lo conformarán; Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour y Claude Viallat con el título *La peinture en question* (1969). Estos suscriben una declaración programática en la que se situaban en una actitud defensiva ante la pretendida muerte de la pintura anunciada por los seguidores de M. Duchamp, que contradictoriamente tiene mucho que ver con sus propuestas acerca del ready-made, ellos dicen que:

(...) el objeto de la pintura es la propia pintura, los cuadros expuestos sólo hacen referencia a ellos mismos, al margen de la personalidad del artista, su biografía o la historia del arte (...). La pintura es un hecho en sí (...). De ahí, la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y de profundidad expresiva.¹²⁴

Las proposiciones de este grupo se sustentan en la semiología y el psicoanálisis, además de en la ideología del materialismo histórico y dialéctico, su propuesta no pretende ser obrerista sino subversiva. Hubo varias escisiones dentro del grupo que siguió defendiendo sus teorías, acusados que lo hacían por interés político. Tras la estela de sus conjeturas, siguieron otros grupos que igualmente privilegiaban los procesos materiales como el 'Groupe 70', integrado por Maecel Alocco, Max Charvolen, Martin Miguel, Serge Maccaferri y Noël Dolla, entre otros, para quienes la pintura deja de ser la ubicación de la imagen y convertirse en tela sin bastidor, tela-objeto que no renuncia a la representación, pues lleva la representación al límite de la figuración, siendo su modelo el propio objeto del espacio plástico, es decir: que su forma vendrá determinada por el formato. Así pues, en su segunda exposición declaraba: «La

¹²² Anna María Guasch, *Op.Cit.* p.214

¹²³ Anna María Guasch en *El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural*, recoge el artículo «it rains, it snows, it paints» (*Arts Magazine*, 1970, en Daniel Buren, *Les écrits*. 1965-1990) donde Buren aboga por un arte anónimo e impersonal donde el espectador privado del proceso natural de comunicación se verá forzado a fundamentar el proceso artístico por sí mismo, en su artículo concluía que de esta manera por fin se podrá saber lo que es una pintura al poder ser reconocida de forma análoga a cuando vemos llover y decimos que es lluvia.

¹²⁴ Texto publicado en el catálogo de la exposición *La peinture en question*, Le Havre, 7 junio- 7 julio de 1969. Citado por Jacques Lepage, "Supports-Surfaces", en *Opus Internacional*, 61-62, enero-febrero de 1977, pp. 27-28.

pintura ha de definirse no como un objeto para ver, sino como un objeto de conocimiento, inscrita en proceso de producción escritura-lectura en perpetua transformación».¹²⁵

Por tanto, lo que pretenden será una unión de la superficie significativa, que confiere el material específico, con el significado, que ha de provenir de la ideología adherida al proceso, por lo que la teoría irá de la mano de la práctica. En el caso de este grupo, la pintura no se remite a sí misma sino que pretende hacerlo hacia aspectos relacionados con la filosofía y la ciencia. Respecto a ello, Jean Clair opinaba que «la pintura desaparecía como lugar de una puesta en escena para renacer en la fisicidad del soporte y de la superficie, el soporte en su relación dinámica con el espacio (y ya no como elemento pasivo de un formato) y la superficie en su materialidad de soporte (y no ya como pantalla de una proyección basada en la especulación)».¹²⁶

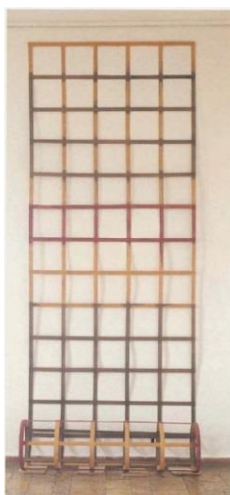


20. Claude Viallat, *Hommage á Matisse*, 1976

Siguiendo los postulados que liberaban a la tela del bastidor, Clude de Viallat es uno de sus principales artífices quien ya desde 1966 se comienza a interesar por la función del soporte de la tela y sus relaciones con el bastidor, llegando a la conclusión de que la tela debía de ser liberada del bastidor y así convertirse en una superficie libre sujeta a cuantos cambios pudiera sufrir; enrollados, plegados, arrugas...además de que el pigmento que pudiera recoger la misma fuera por procedimientos de tinción o solarización. La tela no será para Viallat el único material sobre el que experimentará, haciéndolo también con cuerdas, redes, hilos y toda una lista de materiales sintéticos blandos recuperados, que por su linealidad generan estructuras abiertas que aligeran la composición y se suspenden en el espacio expositivo haciéndose con él.

¹²⁵ Anna María Guasch: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona: Serbal, 1997, p.252.

¹²⁶ Anna María Guasch: *El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural*, Op. Cit. P.216.

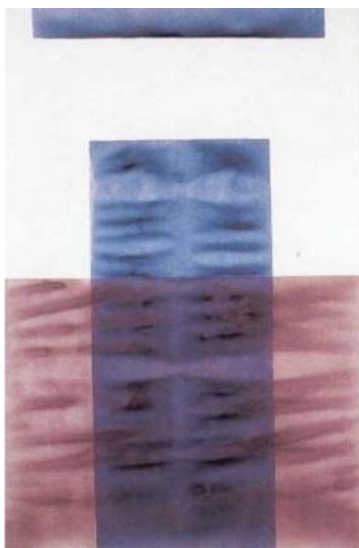


21. Daniel Dezeuze, *Echelle de bois*, 1970



22. Daniel Dezeuze, *Chasis*, 1967

Por su parte Daniel Dezeuze en sus investigaciones se plantea la espacialidad de sus obras, su relación con la pared y el suelo, una concepción que nos remite a Oriente, para él la pintura supone una «lucha contra el orden del cuadro, pero sobre todo contra su naturaleza cerrada».¹²⁷ Con él nos encontramos que el bastidor se deshace de la tela, apareciendo sólo «no como ready-made, sino como el objeto que mejor define en su dimensión histórica la dimensión del cuadro», según palabras del propio Dezeuze.



23. Marc Devade, *Bleu et violet*, 1972

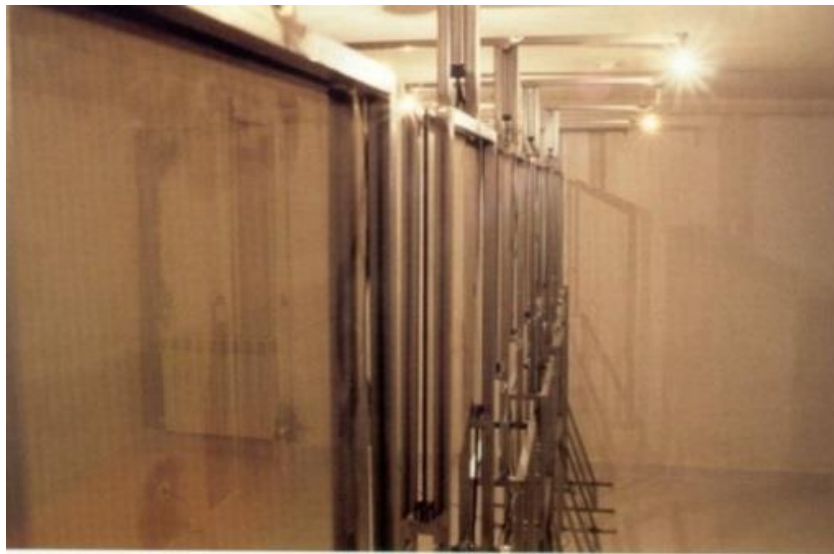


24. Louis Cane, *Sans titre (nº72 AI)*, 1972

Según donde se ubiquen, pueden recordar escaleras, enrejados, jaulas...Serán materiales como tarlatana, plásticos o gasas los que servirán para ir componiendo una serie de collages que no ocultan lo que los soporta, una vez que el bastidor desaparece completamente y son

¹²⁷ Olivier Kaepelin: *Los años Supports-Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou*, catálogo de exposición, Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1998, p. 76.

dispuestos con total libertad a lo largo de su ubicación, en un claro planteamiento de límite abierto. De este grupo, fue Marc Devade quien con más insistencia trató las cuestiones relativas al color, jugando con efectos de saturación cromática. Sus obras se sujetan a tres únicos formatos 50x50, 150x150 y 200x200 y obedecen a un orden geométrico imperceptible en el que las verticales y las horizontales que se oponen, desaparecen en una tendencia continua a cierto reduccionismo cromático, cuyo límite es la monocromía. Finalmente, podemos decir que para él, el cuadro como objeto es sinónimo de color. Neutralidad y objetividad también serán las características sobre las que se mueva la obra de Louis Cane, quien utiliza pulverizadores en telas libres, que tanto pueden colgarse de la pared como desparramarse por el suelo, que firma con un tampón que reza *Louis Cane artiste peintre*.



25. Josu Larrañaga, *Circulo de reflexión*, 2002

Con estos derroteros, tomados por el transcurso de la historia de la pintura, se confirma que la pintura siempre busca una salida, aunque Malevich afirmara que la pintura de caballete estuviera muerta, ésta siempre desaparece y reaparece en un vaivén de mecanismo reflexivo, como presencia subjetiva de una ausencia objetiva. Después de esta aventura deconstructiva, como muestra de esa reflexión a la que se expone y demostrando que los elementos tradicionales que han acompañado a la pintura siguen, de algún modo, ahí, podemos mencionar el caso de una 'instalación de pinturas' (il. 25) de Josu Larrañaga (Bilbao, 1948). Donde el cuadro casi desaparece pero no esos elementos a los que nos referimos, donde una disposición repetida del propio caballete doble, cuya parte trasera y delantera es la misma, es delante y detrás al mismo tiempo, inserta dos espejos espía enfrentados en el lugar que ocuparía el cuadro, iluminados, a uno y otro lado, por una luz que se alterna repetidamente, encendiéndose en un lado y apagándose en otro, o al contrario, provocando que los espectadores que se hallan a uno y otro lado de los caballetes pasen de ver su reflejo a ver al espectador que tienen frente a ellos, no sin olvidar un determinado momento de media luz, de penumbra, donde el fantasma del entre, cuando espejismo y realidad se solapan, hace aparición. La pieza alude a un complejo sistema de navegación que se completa con dos

enigmáticos cuadros casi completamente negros desarrollados a partir de planos del Estrecho de Gibraltar. Finalmente, una pieza que no nos habla de otra cosa que del poder de concreción reflexiva y encuentro para el diálogo que posee la pintura. Con esta obra, bien podemos enlazar con el siguiente apartado conceptual, para explicar la pintura y su relación con su parte textual y temporal.

1.4.3.- Ampliaciones temporales del acto pictórico

Hasta ahora, hemos tratado al objeto-cuadro desde su capacidad para transformarse, en cuanto a su recepción presencial, pero cabe preguntarse también: ¿qué ocurre con toda aquella parte de la pintura que nos lleva a su parte más reflexiva? Es aquí donde nos encontramos con lo que podemos denominar como plano temporal, que puede ser entendido como aquellas obras que abordan el tema del tiempo o como aquellas que, remitiendo a una capacidad conceptual, se alargan en el tiempo narrativo para desarrollar su significado en cierta atemporalidad del discurso, que se va sumando con cada nuevo encuentro, móvil en esta aportación e inmóvil en su idea. Cuestión que pasaremos a revisar a continuación, para seguidamente mostrar cómo ciertos artistas, en un concepto literalmente temporal, transforman la noción de tiempo concreto en un espacio dado en propuestas que en su presentación ya no serán puramente pictóricas en su sentido tradicional, pero que abordarán temas que la pintura trató de incluir en el pasado.

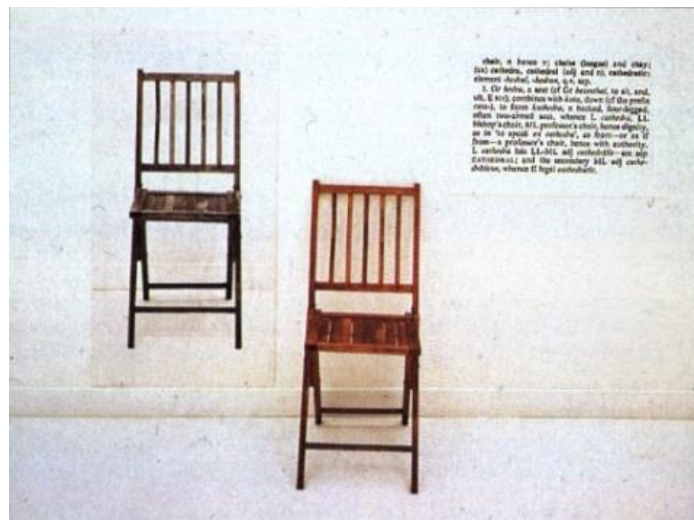
De momento, atengámonos a esa parte conceptual de la pintura, que siempre ha estado presente debido a su necesidad de explicarse, y a la reflexión continua que todo eso provoca. En este sentido, hay un momento crucial en la historia reciente del arte donde éste se despoja de todo lo que se considera accesorio; se desliga de la materia para presentarse como concepto puro, mostrando sólo esta parte de una manera despojada. Este periodo reciente es el que relata Robert C. Morgan en su libro: *Del arte a la idea*, y que Lucy R. Lippard condensa, como periodo clave, entre 1966 y 1972, en su libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, permaneciendo tras ello como movimiento. El periodo conceptual, como así se denominó, reduce la capacidad estética del objeto al máximo, haciéndolo desaparecer incluso, evidenciando, de esta forma, la capacidad evocadora de un concepto cuyo encuentro será ya ése que aporta la parte virtual, desde su soporte de transmisión lingüístico.

Esto no quiere decir que vaya a ser una característica indispensable, es decir: a veces no son sólo textos los que se muestran. Ni que decir tiene que todo este movimiento es heredero de los planteamientos propuestos por Duchamp y las aportaciones opuestas de Ad Reinhardt, el que al apostar por un arte absoluto, fuera de tiempo y *suprapersonal* anticipaba la definición tautológica de arte, un arte que no remitiese a la realidad exterior ni tampoco a la subjetividad del artista. Esto bifurcará el arte conceptual entre los seguidores de una necesidad visual y los seguidores de cierto formalismo empírico, que a su vez engloba a la parte lingüística (o conceptual propiamente dicha, según algunos) y la empírica del medio (los aspectos

conceptuales indicados). Sol LeWitt, en este sentido, aparece como aquel artista que mejor se encargará del paso del concepto, como base de la obra minimalista, al concepto como obra en sí misma. Cuestiones que él intenta explicar en sus escritos, llegándose a situar en un punto más cercano a la mística que a la racionalidad, para tratar de justificar su postura, cuestión que, avanzando la nueva etapa, conecta con la historia; «Los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas. Abocan a conclusiones que la lógica no puede aceptar».¹²⁸ Este sentido de concepción conecta, desde cierto sentir mundano y vitalista, con aquellas propuestas de la línea evolutiva del movimiento Fluxus, planteadas por Flynt en 1963.

Arte conceptual y tiempo de reflexión

En este punto no podemos confundir la noción conceptualismo en general o parcialmente aplicado al hecho pictórico. En referencia al periodo conceptual, hemos de destacar aquellas obras que abordan la pintura desde su espectro más radical, cuestionándola. El término concepto es concreto, responde como la entidad más inteligible, pues trata de explicar las cosas, definir las. Un ejemplo claro de esto lo tenemos en Joseph Kosuth (Ohio, 1945), que con su célebre obra *Una y tres sillas* (il. 26), al contrario del juego paradójico que presentaba Magritte, opta por mostrarnos qué es cada cosa: su definición en el texto, la representación del objeto y el objeto real.



26. Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965

Dependiendo de su aplicación específica, sea en el movimiento conceptual del arte, sea en el hecho pictórico concreto, el término 'concepto' puede resultar un término escurridizo, según el contexto. Tal situación, nos obliga a determinar qué sentido queremos darle, en qué contexto ubicarlo, que finalmente ha de ser aquel que nos aclare su relación con la pintura. Kosuth, que tanto hizo por ello, se siente atraído desde un principio por el legado indiscutible que deja Magritte, que marca con sus cuadros un amplio diálogo respecto a la representación y sus límites, entre lo ilusorio, lo real y sus similitudes, para llegar a confirmarnos que, aunque

¹²⁸ Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1986, p394.

nos dejemos engañar, lo que estamos viendo no es realmente eso sino la representación de eso, cuestión que deja totalmente clara con su cuadro *Esto no es una pipa* (1929), donde comienza a cuestionar las relaciones existentes entre lenguaje y percepción. Y es que no debemos olvidar que esta nueva fase del arte, que comienza con el arte conceptual, y decimos nueva fase porque después de esta aventura se comprenderá que «el arte sólo existe conceptualmente»,¹²⁹ se apoyará en el aporte filosófico y viceversa, la filosofía lo hará del arte para cuestionar un objeto de arte que va inclinándose progresivamente hacia el lado que marca el 'giro lingüístico' que Ludwig Wittgenstein explica en su *Tractatus Lógico-filosoficus*.

Con esto queda claro que, a partir de ahora, el texto, no ya como el 'texto pictórico' al que aludíamos anteriormente al referirnos a la semiótica de la imagen pictórica (cfr. 1.2.) sino como texto escrito, literal, sobre la superficie del cuadro y en el título, acompañando, como *parergon*, a la obra, se tendrá cada vez más en cuenta, siendo una parte importante de ésta. Texto que puede llegar a aparecer perfectamente como obra en sí misma, pudiendo llegar a desaparecer la representación y el objeto, incluso, como veremos más adelante en obras que solo son texto, donde, en relación con la pintura, podemos llegar a plantearnos si un texto que hable de pintura puede llegar a ser considerado también como pintura. En la obra de Magritte, existe un exacerbado cuestionamiento de la tradición condicionada por la ilusión de la representación, llega a la paradoja de anular, por medio del texto, el objeto de la representación para decir implícitamente que lo que vemos no es la pipa sino su representación, que no estamos más que ante un cuadro, siendo éste sí su objeto real y no lo que representa.

Desde este momento, queda cada vez más patente que el círculo tautológico se cierra más y más, pues se pone «en evidencia que el mundo al que se refería la nueva obra de arte, y el mundo en el que se desenvolvía y al que iba dirigida, era el del propio arte y el del lenguaje».¹³⁰ Desde este momento el arte se diluye y con él la concepción tradicional del objeto de arte, será entonces cuando los artistas empiezan a proponer toda una serie de «estrategias que abarcan desde su desaparición hasta su remisión a otro lugar»,¹³¹ lo que sin duda anuncia esta época virtual en la que nos encontramos ahora, que provocará toda una serie de movimientos que se despliegan como continuaciones a la vía conceptual propuesta, a saber: *apropiacionismo, simulacionismo, neoconceptualismo, activismo....* Movimientos que ya parten del privilegio otorgado a la idea, hacia un camino permanente de consciencia de sus motivos, de su posible estructura profunda, que lo han de encaminar hacia parámetros de efectividad.

El arte, y con él la pintura, llega a un punto clave donde su presencia específica se cuestiona, lo que viene a insinuarnos, desde ese establecimiento inamovible, que aunque sean aceptadas las prácticas 'convencionales', pues como hemos podido comprobar siguen perdurando en la actualidad, en la búsqueda de nuevas vías de actuación tendremos que optar por la sustitución, si llega el caso. Es decir: prescindir de la presencia objetual de la pintura en pro del texto, dado el valor lingüístico que ahora tiene éste en detrimento de valores plásticos

¹²⁹ Joseph Kosuth: *Art After Philosophy and After*, 1969, p. 18, citado en Peter Osborne: *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, Murcia: Cendeac, 2010, p. 92.

¹³⁰ Josu Larrañaga Altuna: «Morfología y función: sobre los límites de la 'desobjetualización' en el arte conceptual» en AAVV: *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Buenos Aires: Caia, 1999, p.87.

¹³¹ *Ibid.*

que aporta la pintura. Ya que, como en el caso que comentábamos de Sol LeWitt, hay concreciones que sólo pueden darse desde cierto estatus espiritual que escapa a la lógica, aunque sea la lógica la primera en afrontar un arte desde esta *idea de la idea*, como máquina que genera arte,¹³² que se dirige más a la mente del espectador que a su mirada, siguiendo las pautas duchampianas del arte *antirretiniano*, algo que en su caso más extremo sería lo que Miguel A. Hernández-Navarro ha venido denominando *El procedimiento ceguera*, a la hora de referirse a cómo el agotamiento de recursos, en el intento de llevar hasta el límite ciertos postulados, lleva a los artistas a cierta actitud nihilista, que remarca esa promulga del *Nada para ver*. Ejemplo de este extremo bien puede ser la obra de Martin Creed (Wakefield, 1968), *Lights on and off* (il.27), que en el año 2001 fue agraciada con el prestigioso premio Turner, una habitación totalmente vacía donde únicamente unos tubos de neón se encendían y se apagaban, cuestionando de forma minimalista el propio espacio de exposición.



27. Martin Creed, *The lights going on and off*, 2000

Especulaciones que, desde el campo de la pintura, se añaden al terreno conceptual que estamos tratando podemos encontrar al colectivo Art & Language, integrado, en un primer momento, por Joseph Kosuth a la cabeza, Terry Atkinson, Michel Baldwin, David Bainbridge y Harold Hurrell, a los que en 1971 se añadieron Ian Burn y Mel Ramsdem, y que nunca ha dejado de situar su discurso, en la obras y la revista con el mismo nombre, en un ámbito que parte de la pintura para ponerla en entredicho, como todo un ejercicio de metapintura, dando vueltas de tuerca a su carácter especulativo.

Obra significativa de este grupo, que viene a enlazar con la época anteriormente comentada, es la titulada *Secret Painting* (il. 3), de 1967, donde se oponen dos elementos dispuestos uno junto a otro: una tela (monocromo negro pintado al acrílico) y un fotostato en el que, traducido, se lee: 'El contenido de esta pintura es invisible; el carácter y las dimensiones del contenido deben permanecer en secreto, siendo sólo conocidas por el artista', que sirve a modo de inauguración de una producción que se alarga hasta nuestros días conjugando el simulacro y la impostura con la elaboración de un relato conveniente, llevando su impostura hasta el límite, considerando la idea de la pintura como un ensayo que da pie a un proyecto y así ofrecer un relato que va más allá de los medios empíricos, históricos y

¹³² Sol LeWitt en *Sentencias sobre arte conceptual*, 1969, Artforum, verano de 1967 pp.79-83

analíticos de la ortodoxia histórica, como es el de la producción de un objeto inestable, por la parte *desmaterializadora* que acarrea en sí mismo, a partir de este momento comentado, que, aun así, tampoco se llega a asimilar del todo. Lo que acaba consiguiendo este colectivo singular sí que es una crítica de las formas de producción, interpretación y distribución artística, lo que les lleva a no encontrarse con callejones sin salida, permitiéndose siempre nuevas proposiciones. De todos modos, no deja de ser la propia inteligencia humana la que crea los lenguajes, la que ha de ser consciente de los caminos recorridos, la que ha de encontrar nuevas salidas, nuevas relaciones a partir de determinadas intenciones que, en cada caso, establecen una coexistencia diferente entre texto e imagen. Art & Language busca un público especializado lejos de ese arbitro ideal del gusto.

Art & Language desautorizó al espectador en tanto arbitro ideal del gusto. Para los componentes del grupo, el público debe implicarse en sus proyectos y deliberaciones; no ha de estar compuesto por espectadores desapasionados, sino por lectores interesados. La contemplación, por tanto, no puede ser desinteresada; el espectador ha de leer e interpretar la obra de arte, que en este sentido no se diferencia del ensayo. El texto lingüístico no es comentario de la imagen, sino portador en sí mismo de significados artísticos.¹³³

Es por ello que la pintura contemporánea, aceptando su estatus como imagen portadora de significado, se desplaza por un terreno donde las siguientes estrategias o procedimientos de representación alegórica están vigentes.

Según esto, tienen cabida todas aquellas estrategias de yuxtaposición o acumulación de elementos, que nos lleva a una interposición continua de varios planos significativos en el espacio propio de la representación, ya sean escriturales o de otro ámbito aparentemente extraño al propio nivel, en que se considera que no debieran estar. Estrategias de desplazamiento como las que remiten a la extracción y recolocación en otro espacio enunciativo. Estas serían la de su presentación-exposición por medio de dispositivos, en apariencia ajenos, o a partir de determinados objetos extraídos desde los distintos espacios de vida. El ready-made y la apropiación son recursos pioneros en este sentido. Y por último, las estrategias de silenciamiento, que consisten en la interrupción de la enunciación, su suspensión a partir de la secularización con el orden de la repetición, la dificultad de su visibilidad, involucrando consecuentemente la participación del espectador y la puesta en escena del propio espacio de la representación, que no deja de ser una forma de bucle autorreferencial continuo donde la obra pone el énfasis en su propio proceso o enunciado, que aparece en su estado más virtual.

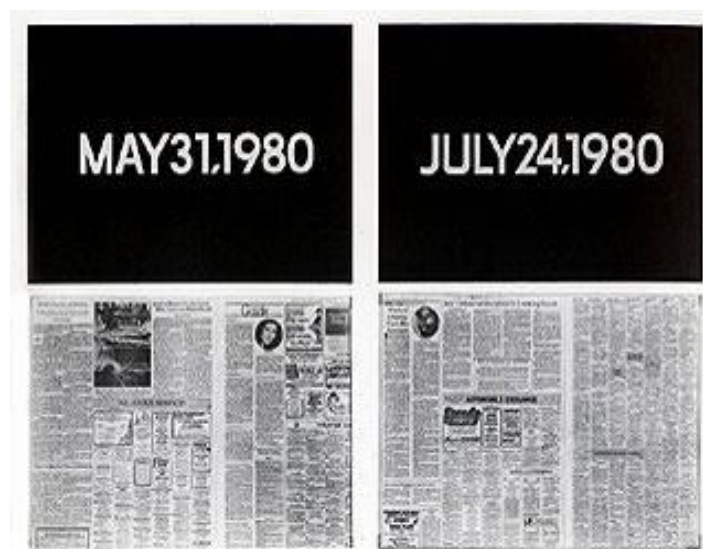
Desde este cónclave, donde se asumen las estrategias y los posibles caminos a seguir, la pintura ya nunca volverá a ser igual. Allí donde se puede 'confundir una cosa con otra', reflejo de la confusión posmoderna de indefinición que acarrea el mismo ser contemporáneo, a partir de la adecuación de viejas acepciones a nuevos usos que han de propiciar un nuevo conocimiento. Caminos de lecturas ambiguas que han de ser revisados de nuevo. Por ejemplo: si tomáramos en este sentido la pintura como 'pintura *equi-vocada*' para *deconstruir* su

¹³³ Ana María Guasch en *El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza Forma S.A. 2000, Madrid pp. 182-183. También se puede consultar a Charles Harrison en *Art object and Artwork en L'Art conceptuel*, p.55, donde junto con Michael Baldwin y Mel Ramsdem son los editores de los dos volúmenes *Art & Language in Practice* publicados con motivo de la exposición retrospectiva de los dos artistas en la Fundación Tapies en Barcelona en 1999, donde podemos encontrar más explicaciones del funcionamiento conceptual del grupo.

adjetivo, nos encontramos con la acepción 'equi' o igual (equidistante, equilibrada) y la acepción 'vocada' de vocación o solicitada (afición hacia una actividad), de lo que nos resultaría un nuevo camino de la pintura. Búsquedas conceptuales hacia su equilibrio interno, como isomorfismo al que le corresponde el reflejo del exterior. Desarrollo lúdico que la inclina hacia reflexiones dispares, como eco de la evolución del resto de la sociedad. Dicho juego entre las palabras y los modos del darse a ver de la pintura, posibilitarán estrategias nuevas, que buscan el reconocimiento de valores que van más allá de los puramente plásticos del cuadro tradicional.

Modos conceptuales de abordar el tiempo.

Hemos comprobado cómo el discurso conceptual nos lleva a un relato temporal, dado que su presentación no busca un deleite de la superficie (espacial), sino provocar una reflexión en la matriz temporal del espectador. Pero, ¿qué pasa con aquellas obras que acometen el tema concreto del tiempo conceptualmente? Estas obras plantearán el tan llevado y traído tema del tiempo en pintura, pero desde un plano muy diferente a la pintura tradicional. En ese sentido las estrategias para reflejarlo hacen evidente el tiempo por medio de *acumulaciones* o por medio de *desajustes*. Obseso de la repetición procedimental que acaba en acumulación documental, es el autor japonés On Kawara (Kariya, 1933), quien, desde mediados de los años setenta, realiza sus *Date paintings* (*Pinturas de fechas*), obras ejecutadas en dos formatos (20,5 x 25,5 cm y 155 x 226 cm) a lo largo de un día cuya fecha, por ejemplo 14Dec.1985, de color blanco sobre fondo monocromo (gris, rosa o azul) constituye la pintura (si la tela no es pintada a lo largo de un solo día el artista la destruye).



28. On Kawara, *Date paintings*, 1980

Cada cuadro se conserva en una caja de cartón de dimensiones proporcionales a la obra, que incluye un recorte de un periódico local del lugar donde se ha realizado. Todas las informaciones relativas a las *Date Paintings* son anotadas, a su vez, en un 'Diario' redactado en

la lengua del país en el que On Kawara ha pasado el primer día del año en el que ha realizado la obra. Una forma muy singular de apresar el tiempo. Como señala Anna María Guasch:

Ninguna de estas informaciones tiene que ver con la vida empírica, individual o biológica del artista, ni tampoco con una «historia», con una narrativa convencional. Son sumas de acontecimientos que fluyen en un tiempo natural, lo que hace que lo importante no sea el contenido biográfico en sí mismo, sino la «estructura» de este contenido.¹³⁴



29. Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974

En esta centralización temporal no cabe duda que, si optamos por la licencia de la utilización de las nuevas tecnologías, en especial los medios videográficos aplicados al discurso de lo pictórico, éstos aparecen como los medios adecuados para poder ofrecer un mensaje fresco y dinámico sobre el tema del tiempo. En esta línea de investigación, podemos hallar las obras de Dan Graham, en cuyas construcciones de vidrio y espejos filmadas en circuito cerrado el espectador se implica físicamente. Es el caso de *Present, Continuous Past(s)* (Presente, pasados continuos), de 1974, un espacio compuesto de tres muros, dos cubiertos de espejos y un tercero con un monitor de televisión que recibe la señal de video de una cámara que pasa inadvertida a los ojos del espectador, el artista propone a éste una confrontación entre su imagen en el presente (en los espejos), y su imagen en el inmediato pasado-casi presente (en la pantalla del monitor de televisión), con un retardo de ocho segundos, gracias a los juegos de espejos, la imagen se reproduce hasta el infinito, según el principio de *feedback* (retorno de la imagen a su punto de emisión). Al respecto Dan Graham escribió:

Los espejos reflejan el tiempo presente. La cámara de video registra lo que está frente a ella y la imagen reflejada sobre el espejo opuesto. La imagen vista por la cámara (reflejando la totalidad de la obra) aparece ocho segundos más tarde sobre una pantalla de video. El resultado es una asombrosa mezcla sobre el muro de espejos del presente y de distintos pasados todos distantes entre sí 8 segundos. La descripción de lo que ocurre en el interior está muy alejada de lo que se

¹³⁴ Anna María Guasch: «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», en revista *Materia*, vol. 5, Barcelona: Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, 2007, p. 175.

experimenta penetrando en ella: es un espacio mágico, o mejor, la memoria de un objeto o de una máquina de rehacer el tiempo.¹³⁵

Dentro de esta línea que ofrece la utilización del video, podemos encontrar las obras de Bill Viola, que, desde finales de los setenta, ayudándose de las nuevas tecnologías de postproducción informática, explora las profundidades de la psique humana en un deseo de hacer visible lo insondable. Esto lo consigue gracias a la ralentización, aceleración, superposición e inversión de las imágenes, y secuencias donde funde realidad e imaginación en un transcurso de memoria y tiempo. Esta pieza (il. 30), que pertenece a la serie *The Passions*, ralentiza al máximo los movimientos de los personajes, pretendiendo alcanzar un nexo inmediato con cierta narración temporal de la pintura antigua. Aquella que se planteaba una actitud mística de concebir la existencia.

Siguiendo estas coordenadas, Viola trabaja con la experiencia y la psicología para rastrear las más sutiles emociones humanas, que a veces, en un continuo vital, nos pasan desapercibidas. La técnica para conseguirlo comprende una ralentización temporal, a fin de que la mínima gesticulación de los personajes de esta composición neobarroca quede completamente patente. Al tomar escenas religiosas como referente para su realización, Viola se enfrenta a lo que la teoría artística se definió como la elección del 'instante fecundo', momento álgido de la escena, es decir: su resolución, allí donde se encuentra mayor información del relato acontecido, sobre lo que ha pasado antes y va a pasar después. Estas nuevas *Pasiones* definen alternativas comunicativas del tiempo pictórico, pues representan laicos retablos que estiran un poco más dicho 'instante fecundo'.



30. Bill Viola, *Observance*, serie: *The Passions*, 2002

En *Observance* (*Cumplimiento*), por ejemplo, muestra una hilera de personajes vista de frente, que se van alternando para observar una escena invisible para nosotros, pues se halla

¹³⁵ Dany Bloch: *L'Art Vidéo*, París: Limage 2/ Alian Avila, 1983, p. 36.

en el más acá del cuadro-ventana, en el espacio reservado al espectador, con lo que a éste se le asigna, hipotéticamente, el lugar del drama que causa tanta expectación. Según interpreta Peter Sellars:

La cámara lenta aporta a todo este sufrimiento un rasgo extrañamente lírico, y nos permite observar a los actores mientras estos se observan a sí mismos. Los vemos encenderse hasta llegar a estados extremos. De algún modo quedan a la vista la artificialidad y la superficialidad de lo que son, sin duda para ellos, emociones profundas.¹³⁶

1.4.4.- La pintura expandida y el concepto de *lo pictórico*

Si necesitáramos fundamentar la concepción lógica de aquello que la filosofía ha reflexionado respecto a la obra de arte y su verdad, hubiéramos de remitirnos al epígrafe de Heidegger: «La obra y la verdad».¹³⁷ Si entonces quisiéramos incidir concretamente en la pintura, Derrida sería el indicado, con su libro *La verdad en pintura*.¹³⁸ El grado de verdad que contiene el arte ha sido una preocupación filosófica que ha aflorado en diversos autores, que parten, principalmente, de los postulados kantianos. Sin embargo, siguiendo la línea que venimos extendiendo respecto a la confrontación de imagen y texto, quizá pueda sernos de más utilidad, para comenzar este apartado, aquellas reflexiones que extiende Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus* de 1921, acerca de la «teoría pictórica de la proposición». Donde se pregunta qué es la representación del mundo en conceptos. Cuestionamiento que hace que la pintura pueda ser capaz de acoger en su seno todas las expresiones, incluso aquellas contrarias que la ponen en duda. Pasos que demuestran la tendencia de la pintura a su expansión.

Hacia una expansión lógica.

Explicemos dicha comprensión de la lectura de Wittgenstein: él se pregunta cómo se puede representar el mundo, y para ello recurre a la palabra alemana *bild*, que en su traducción al castellano quiere decir simultáneamente: pintura, imagen y cuadro. Esto, en principio, nos hace pensar que cualquier imagen puede llegar a ser pintura, lo cual ya ampliaría con creces el campo de alcance de ésta. Wittgenstein hace uso de esta palabra para hablar de la representación lógica del mundo. Un cuadro de la compleja situación del mundo. Entonces, si él interpreta que pintura, imagen y cuadro sirven para representar lo complejo, la pintura representaría el acto de la imagen, que se corresponderá con un 'cuadro de situación'.

Es la relación de los distintos elementos que componen una pintura (*bild*), lo que, según Wittgenstein, corresponde a la estructura de la pintura como hecho. A su vez estos elementos, que se relacionan entre sí configurando esa estructura interna, lo hacen con el exterior, por ello la pintura es esa estructura más la relación pictórica que mantiene con el exterior. Para

¹³⁶ Peter Sellars: «Corpus de luz», catálogo de exposición *Bill Viola. Las pasiones*, Barcelona: La Caixa, 2004, p. 129.

¹³⁷ Martin Heidegger: en «El origen de la obra de arte», *Caminos del bosque*, Madrid: Alianza, 1995, pp. 11-62.

¹³⁸ Jaques Derrida: *La verdad en pintura*, Buenos Aires: Paidós, 2009.

que la pintura pueda ser tal ha de responder a su forma pictórica, que posibilita que las cosas representadas estén relacionadas de la misma manera que los elementos representativos de la pintura. De lo que se deduce que la pintura puede representar una posibilidad en el mundo real. Pintura y realidad quedan estrechamente unidas mediante la forma pictórica, que se diferencia de su forma representacional. A ésa, aunque sea mínima, relación entre la pintura y la realidad, forma pictórica, lo denominaré como *forma lógica*.¹³⁹ Con dicha asignación, toda pintura representa un posible estado de cosas, que puede corresponderse a su sentido, siendo verdadero si este sentido es conforme con la realidad.

Ahora bien, es cierto que tratar de verbalizarlo todo, traducirlo al lenguaje, posee un límite: «De lo que no se puede hablar hay que callar»,¹⁴⁰ dirá Wittgenstein para señalar las fronteras propias del lenguaje, de su expresión, al final de su libro. Si cambiamos los términos ‘callar’ por ‘mostrar’, ya puede entrar la pintura a escena, como aquello que se establece en otro plano de comprensión, aquello que hasta cierto punto ya no puede ser verbalizado, de ahí que ‘el ser’ de la pintura se acerque más a una configuración cercana a la del poema visual abierto, donde distintas interpretaciones pueden cruzar por un mismo punto.

Recordemos que, según Aldo Pellegrini: «La poesía trata de decir con palabras lo que las palabras no pueden decir»,¹⁴¹ lo que por otro lado Hegel definió como «el estar allí de espíritu»,¹⁴² que asumimos, haciendo referencia a nuestro medio, como un «principio de interioridad». ¹⁴³ Que, traducido a nuestra aplicación, puede sugerirnos ese ‘estar ahí’ de la

¹³⁹ « Lo que cualquier figura, sea cual fuere su forma, ha de tener en común con la realidad para poder siquiera — correcta o falsamente— figurarla, es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad. Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Lógico Philosophicus*, Madrid: Alianza, 2003, p.55.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.132.

¹⁴¹ Diego Levis: *Arte y computadoras: del pigmento al bit*, Buenos Aires: Norma, 2001 p. 16

¹⁴² Que no supone otra cosa que adquirir conciencia de tal hecho: «El estar ahí inmediato del espíritu, la *conciencia*, tiene estos dos momentos: el del saber y el de la *objetualidad* negativa para el saber. Al desarrollarse el espíritu en el seno de este elemento y exhibir sus momentos, a éstos últimos les corresponde esa oposición, y todos ellos entran en escena como figuras de la conciencia. La ciencia de este camino es ciencia de la *experiencia* que hace la conciencia; la substancia va siendo examinada según ella y su movimiento son objeto de la conciencia. La conciencia no sabe ni concibe nada más que lo que está en su experiencia; pues lo que hay en ésta es sólo la substancia espiritual. Y por cierto, como *objeto* del sí-mismo de ella. Pero el espíritu se hace objeto, pues él es este movimiento de llegar a *ser-se otro*, es decir: de llegar a ser *objeto de su sí-mismo*, y de asumir este ser-otro. Y justamente se llama experiencia a este movimiento en el que lo inmediato, lo no experimentado, es decir: lo abstracto, ya sea del ser sensible o de lo simple sólo pensado, se hace extraño y luego retorna a sí desde ese extrañamiento, con lo que queda expuesto, sólo entonces y no antes, en su realidad efectiva y verdad, tal como es, también, patrimonio de la conciencia». G.W.F. Hegel: *Fenomenología del espíritu*, Madrid: Abada, 2010, p. 95.

¹⁴³ Hegel revisa este concepto considerándolo como una «libertad constitutiva», como estructura última trascendental de la conciencia, que acaba derivando evidentemente subjetiva, donde uno mismo ha de ser el responsable de poner límite a lo exterior, o hasta dónde se amplía determinada cosa, ni que decir tiene que eso puede ser aplicado al tema propuesto, recayendo en el espectador la capacidad de entendimiento de la situación insinuada. Más allá de ese límite, para cada uno el suyo, estará lo Otro, que puede ser visto como adverso o no. En la confrontación de esto y aquello, de lo otro y la amplitud interiorizada de la cuestión exterior que ahora supone la pintura desbordada a la que nos referimos, comenzará lo político. Un posicionamiento particular que contrasta con el afuera (universal), como Hegel comenta en *Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal*, Madrid: Tecnos, 2005, p.316: «El tránsito al principio siguiente —de universalidad abstracta- ha de considerarse como la lucha de la universalidad abstracta con la individualidad. A fuerza de abstracta, esta regularidad debe descender a la subjetividad completa. El sujeto, el principio de la forma infinita, no se ha *sustancializado* a sí mismo y tiene que aparecer, por tanto, como dominio arbitrario: así queda establecida la conciliación profana del objeto. Pero la conciliación Espiritual consiste en que la personalidad individual sea depurada y transfigurada en la universalidad, existente en sí y por sí, como subjetividad en sí y por sí misma personal. Tal es la personalidad divina, que tiene que aparecer en el mundo, pero como universal en sí y por sí».

pintura como tal, es decir: el concepto de 'lo pictórico', como aquello que guarda, su espíritu, la pintura desde su interioridad, características que referirán a su 'ser' como medio.

A partir de los pasos lógicos que sitúan la imagen-pintura en relación al exterior y a nuestra expresión reflexiva que podemos hacer de ella, obtenemos la conclusión de que siempre llega un punto en que su manifestación no puede ser verbalizada. Con esto queremos decir que por mucho que queramos explicar el hecho pictórico, llega un momento que hay que callar y dejar que éste se muestre, crezca en su espacio casi como una materia viva, se expanda. Como diría Francis Bacon: «Si se puede decir... ¿Para qué pintarlo?». ¹⁴⁴ Bajo estas premisas y en busca de lo intrínseco de su manifestación, la pintura tratará de acercarse a las inquietudes de su tiempo desde su lenguaje propio. Allá donde las construcciones verbales no pueden llegar, insinuando la utopía.

Expansión como reflejo de la realidad exterior

Por ello que, y ahora ya es momento de entrar en materia, si la concepción de la pintura se ha ampliado es para dar expresión a ese reflejo que supone, por una parte la complejidad que ha alcanzado el mundo en el que vivimos en la actualidad, y por otra la incapacidad que encontramos a la hora de querer poner palabras a eso. Una pintura así entendida no necesita ser explicada tampoco, es pura expresión de la materia circundante hecha manifestación pictórica, desbordando esa franja que antes la mantenía contenida. Desde el modo expandido del mostrarse la pintura, ésta ha encontrado una salida que la posibilita una permanencia como discurso artístico válido. Como filtro, pantalla o tamiz de aquellas sensaciones que dan lugar a la representación del mundo en su máximo esplendor. Desde esta apertura la pintura opera con libertad, interesándose por todo lo que acontece a la imagen y todas las posibilidades que en la actualidad posee para registrar la realidad, de ahí que se muestre promiscua vampirizando aquellos procedimientos que puedan venir de otros medios.

Esta compleja situación que ofrece la densa atmosfera icónica que rodea a la pintura, solo puede ser afrontada desde una actitud relativista, mediante un mapa fractal y rizomático que nos conduce a una red de interrelaciones continua. Por ello entendemos la pintura, conviniendo con Wittgenstein, como aquella lógica relacional, cercana al concepto del 'entre'. Comprender así el ente pictórico nos aportará un 'cuadro de situación' del panorama de la pintura actual, en el sentido de comprobar su alcance. Un espacio de representación cuyo marco se va desplazando progresivamente. Sólo desde este acercamiento fluido es posible comprender la comprometida situación por la que actualmente atraviesa la pintura. Comprometida, como aceptación del acuerdo que comporta seguir aportando expresiones con sentido y como medio que, tras las crisis sufridas, se encuentra en una situación difícil.

Hemos tratado de concretar la situación de la obra pictórica presente, desde el lenguaje, punto por punto, para ubicar al lector en la apertura que ha experimentado la pintura y demostrar que esa acción que han emprendido los artistas responde al hecho de pretender profundizar en las posibilidades de su expresión y manifestación, más allá de su concepción tradicional. Buscar el límite de las disciplinas fue una inquietud que los artistas comenzaron a

¹⁴⁴ Cfr. Margo Glantz: «Disecando a Bacon». En *Carta*, revista de pensamiento y debate del MNCARS. Madrid: Ed. María Luisa Blanco, primavera - verano 2012, p. 68.

practicar cada vez con más insistencia, lo que fue advertido por Rosalind Krauss a finales de los setenta en su texto «La escultura en el campo expandido» (1979), siendo no solo la escultura sino también la pintura, las que comenzarían a desbordarse más allá de su marco y materiales tradicionales, para lanzarse de lleno al terreno de la experimentación. Una nueva manera de concebir la actividad pictórica, en la que otras disciplinas se pueden dar cita y conjugar, en torno a un concepto de 'lo pictórico'. Inquietudes que comenzaron a asaltar a aquellos artistas que querían escapar de una situación que comprendían agotada, como explica Santiago B. Olmo:

(...) han sido los propios artistas quienes mejor han sabido ver y analizar tanto el malestar como la crisis de la pintura, la quiebra o la insuficiencia del espacio-cuadro, y, por último, experimentar soluciones que mostrarán que, más allá de la técnica empleada, se podía incidir en la pintura sin resultar anacrónico, sino todo lo contrario.¹⁴⁵

La pintura continuará incidiendo en una no-limitación a una única noción perceptiva del plano de representación, acotado y restringido. Optará, en cambio, por desbordarlo. Ello generará un discurso intertextual, que fomenta que alrededor de su acontecimiento circulen toda una serie de conformaciones conceptuales como la que ahora estamos desarrollando, que, como decíamos con la frase del final del *Tractatus* («De lo que no se puede hablar hay que callar») no la completan. En ese sentido, esa *incompletitud* es el reflejo mismo del mundo actual. Esta cuestión derivará en una retórica necesaria e infinita que posibilita que la pintura actual alcance nuevos planos de comprensión, más allá de aquellos que posibilitaba la cerrada conclusión objetual ortodoxa. La pintura, ahora, sale de su encapsulamiento para invadir y compartir espacios interdisciplinares y con ello retroalimentarse. Una situación de continuidad plástica y conceptual que posibilita transformación constante, mutabilidad.

Este proceso de investigación, comienza en el momento en que la pintura comienza a ser alterada en su estructura compositiva y, sobre todo, material. Tal es el caso del movimiento cubista a principios del siglo XX, cuya búsqueda incesante y quiebra representacional, al encuentro de la emanación de nuevas realidades puramente artísticas, desembocará en un hito cuyo testigo irán recogiendo otros artistas.

Inclusión de materiales 'extrapictóricos' y diálogo con el exterior

En el cubismo encontraremos, por un lado, la búsqueda por desarticular la perspectiva y, por otro, una inquietud investigadora que lo lleva a incluir materiales *extrapictóricos* sobre la superficie de la representación. Ahí radica la quiebra y el comienzo de lo que generará multitud de comportamientos artísticos, hasta llegar a la pintura expandida que queremos explicar en este apartado. Una aventura arriesgada que supuso una incompreensión para el público de la época, pero que revolucionaría el sistema artístico para siempre. Dicha técnica rupturista se denominaría collage y supondrá la gran interferencia que experimente el cuerpo de la pintura hasta la fecha, transformando por completo el plano de la representación pictórica. Dispositivo clave sobre el que se investigará, en profundidad, gran parte de los movimientos artísticos del siglo XX. Incursión que, inevitablemente, nos lleva a dilucidar

¹⁴⁵ Santiago B. Olmo: «La renovación de la pintura sin pintura. La situación en España». Catálogo de exposición *Pintar sense pintar*, Lleida: Centro de Arte La Panera, 2005, p.93.

cuestiones relacionadas con el espacio, tanto de la representación como de aquel que conecta realidad y fragmento-collage.



31. Pablo Ruiz Picasso, *Bodegón con silla*, 1912

Esa relación estrecha entre superficie de representación y realidad exterior, cuestionará, como hemos visto, la presencian del cuadro como objeto, lo que desencadenará planteamientos pictóricos cercanos a la instalación, a fin de seguir enriqueciendo un discurso que se inicia con el collage como dispositivo generatriz de realidades-otras. Que, asimismo, fuerza al intelecto a realizar un intento de comprensión que esos diferentes comportamientos establecen. Un acercamiento teórico que ha de seguir el ritmo impuesto por un crecimiento práctico de una actividad pictórica inabarcable, en el intento de corresponder lingüísticamente a una pintura que cambia progresivamente su fisonomía ofreciendo una vitalista situación descontrolada, de creatividad desmesurada y, por tanto, de crisis superada.

Será este campo de innovación material y la permanencia del concepto de lo pictórico, donde habrá que incidir. Hablar de pintura actual, entonces, supone analizar, en primera instancia, la parte más formal del comportamiento pictórico. Más cuando se han ido sucediendo exposiciones que muestran el fenómeno pictórico desde una óptica renovada, con variaciones técnicas ajenas, en principio, a un concepto tradicional de pintura. Lo que demuestra que el fenómeno pictórico va desechando viejas fórmulas para acoger otras que puedan expresar más intensamente el momento presente. Una situación que abre el campo de este hecho a la experiencia de la recepción por parte del espectador. Dichas actitudes se han mostrado, últimamente, en exposiciones que, como estrategia expositiva, denotan este recurso como un valor: pintar sin los materiales comúnmente utilizado para ello. Es el caso de aquellas exposiciones tituladas: *Pintar sin pintar*, *Pintura sin pintura*, etc. Que tratan de dar un giro de tuerca a la situación, sin dejar de profundizar en la pintura desde su capacidad plástica. Dicho cambio, responde a una nueva forma de pensar la pintura, que hace mostrar su esencia pictórica desde una óptica abierta a cualquier tipo de influencia o interferencia.

No sólo es el nivel técnico el que se renueva con la mencionada evolución que ha sufrido la pintura, sino su propia concepción. A raíz de los antecedentes descritos, se van concatenando una serie de acontecimientos que nos conducen a una visión ampliada del concepto de la pintura. Esta progresión conllevará, necesariamente, sucesivas transformaciones estéticas producto de una nueva disposición receptiva a influencias provenientes de las distintas parcelas que componen el conjunto de la sociedad, expresadas en aquellos medios icónicos que conviven junto con la pintura. Es por ello que, en definitiva, cierto cambio en su conformación estética sea reflejo de todos los acontecimientos que se dan en el fondo de polución que supone el afuera de la pintura. Si en su día fue el collage, ahora la gran revolución que ha de digerir la pintura para seguir avanzando es la de las tecnologías de la comunicación. Una imposición que obliga a la sociedad a readaptarse, pero también al pintor, acorde a ello, en función de su trabajo artístico.



32. Miha Strukelj, *virtual cockpit II*, 1999

Fruto de las nuevas ópticas y visiones que ofrecen las nuevas tecnologías y sus dispositivos, en su aplicación para aumentar el campo de la imagen científica (ecografía, radiografía, visión nocturna, cámara de infrarrojos, térmica, etc...) Llevará al artista a un cambio de los géneros y los temas, que cada vez con más inquietud se planteará el verdadero alcance de la realidad. Tal es el caso de Miha Strukelj (Ljubljana, 1973), que mira el mundo a través de los ojos de la imagen altamente tecnificada, que traduce en un idioma artístico influenciado por la lógica digital, simultáneamente comprometido con aquellos ideales realistas del siglo XIX que, como vemos, perviven en nuestros días readaptados a las nuevas condiciones y progresos que ofrece la tecnología. Ilusiones amortiguadas de realidades fascinantes, sugeridas mediante topologías multifacéticas que comprenden las ópticas aplicaciones científicas. En palabras de Igor Zabel:

La temática de las pinturas de Strukelj son imágenes, las cuales pertenecen a un mundo radicalmente transformado por las tecnologías digitales y virtuales, a una realidad

completamente impregnada por imágenes y simulacros. Él representa exploraciones de interiores humanos, fotografías, imágenes de los medios de comunicación, y los campos de batalla virtuales de los juegos de ordenador. En cierto sentido, todas estas imágenes existen en el mismo nivel; uno puede, por ejemplo, no ver ninguna diferencia entre una imagen de un juego de ordenador y una imagen que representa una escena de la Guerra del Golfo. (...) Strukelj utiliza la tensión entre lo real y lo ficticio en sus pinturas como una herramienta para divulgar estas relaciones esquivas.¹⁴⁶

La pintura de hoy día está pendiente de todo lo que acontece a la imagen, de ahí su interés por mostrar las singularidades que ahí encuentra. Profundizaciones que derivarán en análisis críticos, que despiertan su capacidad reflexiva, como aparato conceptual o filosófico. Puede que desde esta óptica de retroalimentación que establece la pintura con el fondo de polución, que representa el afuera, sea la razón para que la pintura pueda exclamar que «todo es posible»,¹⁴⁷ después del fin del arte promulgado por Danto. Por otro lado, siempre nos quedará la tranquilidad que puede darnos saber que la sociedad puede seguir consumiendo todo aquello que se le oferte, entonces toda clase de pintura convive en este sistema. Visto desde la convivencia de todos los comportamientos pictóricos, fácilmente podemos caer en el pensamiento de que se ha producido un agotamiento extremo y dependerá de la responsabilidad del artista la decisión de continuar en su empeño. Desde aquí nuestra misión será desempañar la visión para mostrar aquellos comportamiento que ofrecen nuevas estéticas para la práctica de la pintura, que en un acto de mestizaje e hibridación van borrando paulatinamente la frontera que separa las distintas disciplinas, generando nuevos diálogos que enriquecen la situación, cuestión que vemos claramente palpable cuando un artista que realiza una instalación, manifiesta que se halla más cercano al lenguaje de la pintura, como puede ser el caso de Janis Kounellis. Esto dice mucho a favor de la importancia que posee el lenguaje pictórico en función de la proposición de conceptos, que puede que ya no tengan que hallarse sobre una tela necesariamente.

Acercamiento al concepto de 'lo pictórico'

Antes de mostrar aquellas tentativas pictóricas que dan cuenta del espíritu de concepción de la práctica expandida, hemos de intentar narrar un acercamiento a la historia reciente de la pintura, para situarnos en una conceptualización actual de su práctica. Dicho transcurso acaba definiendo el hecho de 'lo pictórico', que no hemos de confundir con 'lo pintoresco', más cercano al estereotipo o cliché que concibe, de la pintura, una parte de la sociedad alejada del hecho artístico. La aplicación del concepto de lo pictórico, nos conduce a cierto consenso poshistórico implícito en la práctica de la pintura, pues explica aquellos factores inherentes a ella. A modo de remake conceptual de la pintura que trata de destacar sus cualidades propias. En este sentido, Jesús Sus Montañés en su ensayo *Hacia una filosofía*

¹⁴⁶ Igor Zabel: «Miha Strukelj», en *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, New York: Phaidon, 2002, p.314 (traducción propia).

¹⁴⁷ Lo que hace que cualquier estilo sea válido en una época posthistórica del arte, según Danto: «Una respuesta natural a esa pregunta podría ser *un estilo*. Esto me aleja de mi relato, pero en la forma tentativa e indeterminada en la cual introduce la idea, una señal de que el arte terminó es la de que ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o, si se prefiere, que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual *todo es posible*. Si todo es posible, nada ha sido prefijado históricamente: por decir así, una cosa es tan buena como otra. Y en mi punto de vista ésta es la condición objetiva del arte posthistórico. No hay nada que reemplazar: uno puede, volviendo a la frase de Warhol, ser un expresionista abstracto, o un artista pop, o un realista, o cualquier cosa». Arthur C. Danto: *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 2001. p. 66.

de lo pictórico, realiza un estudio sobre la evolución de la representación de las percepciones visuales, dentro de la Escuela Formalista, tratando de investigar el proceso de evolución en la configuración de imágenes que nos representamos en nuestra mente, por medio del testimonio de las pinturas ilusionistas que ofrecen un espacio transitable.

A partir de ese estudio concluirá que 'lo pictórico' no es tanto una circunstancia que se halla en la obra como una cualidad que nosotros aplicamos a ésta, en función de las continuas remisiones que nos remiten a un nivel formal de la pintura, lo que conlleva, consecuentemente, como trata de comprobar en el libro, un cambio de percepción. Por ello que, en muchas manifestaciones de la pintura actual,, 'lo pictórico' se acabe mostrando como puro concepto. Continuado relato, por medio de imágenes concretas, que por el mencionado cambio o adaptación en la percepción relacionamos inmediatamente como pinturas, a partir de diversos factores que componen el conjunto total de la pintura en sus valores plásticos o la historia de ésta.

Jesús Sus Montañés, al explicar la noción de concepto en relación a la pintura, exactamente una «pintura con concepto», que confirma su presencia explicando el porqué de su fenómeno, se refiere a «aquella que enmarca los anchos y extensos aspectos de la representación, dentro de una estética o estilo que hace inteligible dicha representación»,¹⁴⁸ donde el concepto lo acabará dando más el *cómo* representamos determinada cosa, su estética, que el *qué* se representa. Cuestión en la que más se incide actualmente. Por esto, debemos hacer una gran diferencia al señalar que no es lo mismo pintar conceptualmente que representar conceptos pictóricos:

Podemos representar sobre un soporte figuras u objetos que sean ellos en sí objetos conceptuales, como por ejemplo una representación de figuras geométricas; reconocemos, sin embargo, que eso no será la demostración de que hacemos una pintura conceptual: a lo sumo se trata de una representación de figuras conceptuales que simbolizan algo concreto, y que posiblemente el grupo social al que va dicha pintura comprende. Sería pues una pintura que contiene conceptos objetivos; conceptos que se unieron a lo representado creando ya una unidad, porque el concepto es el objeto. Comprendemos que una pintura que vaya por la vía de los conceptos objetivos, discurrirá más por el ámbito y extenso espacio de los símbolos; en dicho contexto es más importante lo representado, su significación, que el modo de representar. En cambio es cosa bien distinta aplicar a una representación pictórica una serie de normas (...) que ordenen la representación para que sea clara y comprensible, a la vez que bella. Estas normas son el estilo, el modo estético, los conceptos formales que articulan las visiones del mundo externo (...) haciéndolas comprensibles por medio de una estructura u ordenamiento, por medio de unos conceptos formales.¹⁴⁹

Así, se muestra esta esencia conceptual que ofrece la pintura, que se muestra al comprobar que desde esos parámetros es posible una revitalización de su situación. Esta es la clave que ha de alentar la ampliación pictórica, en este momento actual donde:

(...) las tentativas para ver hasta donde la pintura puede emanciparse del cuadro y que las bases conceptuales de lo pictórico sean extensibles a todo tipo de técnicas, soportes, materiales, etc.

¹⁴⁸ Jesús Sus Montañés: *Hacia una filosofía de lo pictórico, estudio sobre la evolución en la representación de las percepciones visuales*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003, p.17

¹⁴⁹ *Ibíd.* p.22

Se multiplican sin cesar y los márgenes de juego cada vez son más ilimitados, si nos acercamos al hecho pictórico con la máxima amplitud de miras y dejando al margen convenciones que hasta hace muy poco parecían inevitables.¹⁵⁰

Por lo tanto, la tendencia clara que posibilita una nueva pintura trata, a rasgos generales, de analizar minuciosamente y *deconstruir* el cuadro para reconstruirlo desde nuevos parámetros. Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) nos lo resume bastante bien cuando trata de explicar que su particular forma de abordar no la pintura sino lo pictórico significa tomar como referencia la pintura, citarla, pero ampliando su repertorio formal y técnico. Algo que demuestra su obra *Revelacions* (il. 33), que consiste en un trabajo en el que, como el mismo Aballí comenta: «quería evidenciar e insistir sobre el problema del cúmulo de imágenes y su actual producción incontrolada».¹⁵¹ Una situación que nos advierte del contexto en que, actualmente, se desarrolla el concepto de lo pictórico.



33. Ignasi Aballí, *Revelacions*, 2005

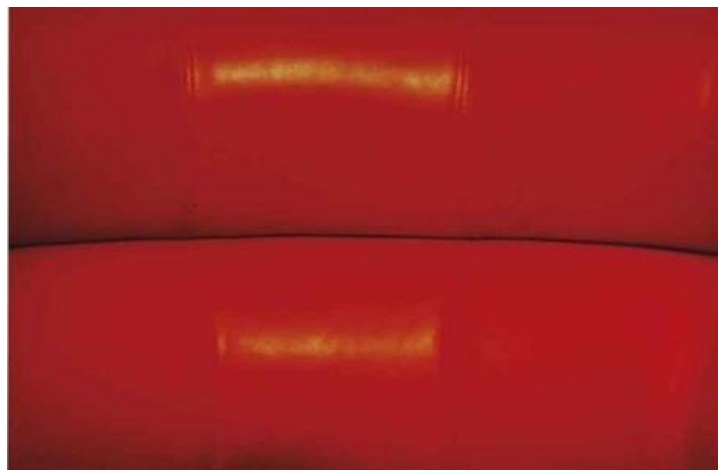
Variaciones de lo pictórico.

Pero para llegar al momento actual ha habido un proceso que va desde el arte cinético o el informalismo, como los plásticos quemados de Burri, o de madera y plexiglás de Marc Heinz, que con tanta intensidad llegan a cuestionarse el hecho pictórico, pasando por obras reduccionistas de los años sesenta que llevan a la pintura a abandonar su naturaleza convirtiéndose en una especie de escultura, como en los fieltros de Robert Morris, hasta esa pintura que difumina y borra progresivamente sus límites, donde su expansión se da justamente a partir de la negación de su propia raíz material. La pintura llega, ante esa negación, a su propio desnudamiento convirtiéndose, en más de una ocasión, en puro texto, que ha de readaptarse para desembocar en una redefinición.

¹⁵⁰ Gloria Picazo: *Pintar sin pintar*, Madrid: revista *Exit Express*, 2006, p. 10 y ss.

¹⁵¹ Ignasi Aballí citado en Alberto Anaut (ed.): *Ignasi Aballí habla con Sérgio Mah*. Madrid: La Fábrica, 2011, p.77.

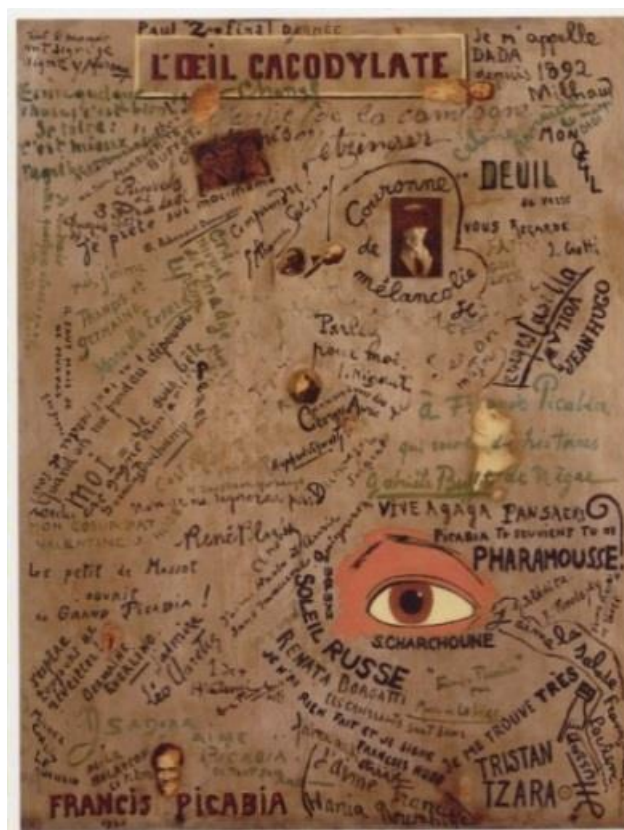
Así, son muchos los ataques que acaba recibiendo la pintura desde esa actitud de búsqueda de una supuesta definición; Piero Manzoni y sus *Achromes*, con fibra de vidrio, caolín o la propia tela cosida, los 'decollages' de Wolf Vostell, Mimmo Rotella o Eduardo Paolozzi y su idea de gestación con elementos ajenos, etc. Y no debemos olvidar tampoco la línea de investigación que, en unión a la pintura, propuso el cine con su reivindicación de autonomía propia en época de entreguerras, un tipo de cine abstracto que no era sino una secuencia de imágenes plásticas en movimiento más cercanas del hecho pictórico que del relato cinematográfico; autores como Ralph Steiner, Norman Mc Claren o Jean Mitry llevan la sucesión de fotogramas a una apariencia de pinturas dinámicas. Steiner en 1929 llega, en *H2O*, a filmar una serie de reflejos de la superficie en movimiento del agua. En contrapunto, la fotografía apenas muestra interés por su capacidad abstracta a favor de una narrativa mayor y parece seguir explotando sus posibilidades como documento, aun así será con la aparición del rayograma, cuyo descubrimiento se produjo de forma casual, donde su capacidad plástica comienza a potenciarse hacia lo pictórico. Siguiendo esta línea fotográfica, lejos de su estatus como documento, a partir de la experiencia del rayograma, es en la actualidad, desde una óptica de elección determinada de una parcela de la realidad, donde los pintores han abandonado sus materiales habituales para decidirse a reflejar su mundo por medio de la instantánea fotográfica. Tal es el caso de Sean Scully o Juan Uslé, entre otros, que por medio de la fotografía tratan de explicar su propia visión, encontrando en la realidad la réplica de sus propias creaciones pictóricas. Con esta postura adoptada por determinados pintores se avanza hacia una idea de pintura que se interesa más en los resultados y no tanto en los medios empleados para conseguir esos resultados, es decir que avanzan un paso más para, aprovechando el documento que ofrece la fotografía, ofrecer un testimonio de la pintura. Por eso fotografía y pintura serán una constante en los trabajos de Vik Muniz o Gerhard Richter, o en los casos españoles de José Manuel Ballester o Antonio Rojas.



34. Juan Uslé, *Red Eileen*, 1997

Con ello y con todo, a partir de ahora, nos iremos encontrando progresivamente en todo ese compendio de esas, denominadas por Danto, posiciones impuras que acaban conformando este vasto conjunto de hibridaciones pictóricas repensadas, que van cambiando

radicalmente la lectura de la pintura. Su instalación también se cuestiona, se coloca debajo de nuestros pies, como en el caso de Adrian Schiess, se concibe a partir de unidades que se van acumulando para extenderse por lo largo y ancho del recinto, como en el caso de Imi Knoebel, etc. Esta puede que acabe siendo, por lo mucho que significa en el momento en que acontece, una importante reivindicación de la misión que cumple el mecanismo conceptual de la pintura, como matriz básica e indiscutible que propone para el progreso de las artes plásticas, en cumplimiento de un ideal que Clement Greenberg no llegó a cuestionarse, al estar tan anclado en la superficie y la materia de la pintura.



35. Francis Picabia, *L'Oeil Cocodylate*, 1921

Por otra parte, en cuanto a la inclusión del signo lingüístico como apoyo a la representación pictórica podemos mostrar a Francis Picabia (París, 1879) como uno de los pioneros, quien en su obra *L'Oeil Cocodylate* (il. 35), de 1921, hace que el discurso plástico quede totalmente sustituido por el discurso escrito, que adquiere ahora un valor visual claramente vinculado, en este caso, a los caligramas de Apollinaire o a la poesía futurista. Siguiendo esta corriente, el soporte pictórico optará por ir abandonando el signo que le es propio para dar paso a aquellos que le son ajenos. Así la pintura se convierte en texto, siendo los conceptuales los que lleven dicha postura hasta el extremo, como en los lienzos de On Kawara, los cristales de Joseph Kosuth, o los muros de Laurence Weiner.

Pintura sin pintura

Volviendo a eso que se ha denominado «pintura sin pintura»,¹⁵² podemos mostrar algunos ejemplos que demuestran que la pintura puede volver con aspecto renovado. En el caso de Ann Verónica Janssens (Folkstone, 1956), por ejemplo, su obra se «materializa» a partir del uso de luces de colores, considerándose dicha instalación como pintura, siendo a veces no solo las propias paredes las que se inundan de color sino el propio aire por medio de niebla artificial o de humo suspendido en el ambiente, cargando a la estancia de un pigmento flotante que contamina cualquier objeto colocado en su interior o cualquier persona que acceda al habitáculo. De esta forma, el espectador se halla literalmente sumergido en la pintura, proporcionándole una vía de escape de la realidad habitual a la vez que una experiencia que lo desorienta. Como ella misma declara: «Intento poner la percepción en sus verdaderos límites».¹⁵³



36. Ann Verónica Janssens, *Red Turquoise*, 2005

Otro de los pioneros de esta pintura expandida es John Armleder (Ginebra, 1948), que continúa investigando sobre el desarrollo físico de la pintura, buscando cómo prolongar su

¹⁵² *Pintura sin pintura* corresponde al título de una exposición colectiva itinerante comisariada por Javier Hernando en 2001, con Carlos Coronas, Isabel Cuadrado, Arancha Goyeneche, Juárez y Palmero, Concha Prada, Isidro Rodríguez Tascón, Ángeles San José y Daniel G. Verbis como artistas participantes. Otra experiencia similar supone la exposición comisariada por Gloria Picazo en 2005, en el Centro La Panera de Lleida, *Pintar sin Pintar*, compuesta, esta vez, por: Ignasi Aballí, Ricardo Cotanda, Daniel García Andujar, Erwan Ballan, Stephen Dean, Ann Veronica Janssens, Miquel Mont, Vik Muniz, Mark Napier, Sven Pahlsson y Darío Urzay. Unos como otros artistas, componentes de sendas exposiciones, se enfrentan a la idea de 'la muerte de la pintura' por la vía de la experimentación con prácticas de expansión de lo pictórico, exigiendo «un esfuerzo de redefinición de la pintura, desde otros parámetros, desde una perspectiva abierta a la percepción pormenorizada de lo cotidiano y de los medios de comunicación» Santiago B. Olmo: «La renovación de la pintura sin pintura. La situación en España», en *Pintar sin pintar*, Lleida: Centro de Arte La Panera, 2005 p. 92.

¹⁵³ Ann Veronica Janssens citada por Anna María Guasch: «Ver para creer», en *ABC Cultural*, Madrid: diario ABC, 2009, p. 38.

influencia, a costa de perder parte de su esencia en alguna ocasión. Artistas como Richard Artschwager (Washington, 1923), Haim Steinbach (Israel, 1944) y el citado, comenzarán a desarrollar un tipo de pintura híbrida entre ésta y la escultura, entre la estética del diseño y la decoración, suponiendo un recurso de gran influencia en los años que corren. Del uso del objeto cotidiano, las influencias del arte povera y del minimalismo, las vanguardias históricas y toda aquella forma cercana al *decorativismo*, que se halla cargado de cierto espíritu crítico, a las propias estructuras artísticas supondrán una fuente idónea para la elaboración de unas piezas rebosantes de ironía sofisticada, y en gran medida intelectualizada por el hecho de que van dirigidas a un público culto que ha de saber lo que ha ocurrido anteriormente en la historia del arte. Sus obras conforman una idea general de lo que es la pintura, un cuadro, más allá de la narración, más allá de la idea canónica de cuadro. En estos casos, ampliando los límites del arte, cuestionándoles al menos, con la utilización de elementos *extrapictóricos* y banales a un mismo nivel de importancia, igualando los valores estéticos y decorativos, ironizando sobre el valor económico de la obra de arte en el arte contemporáneo, creando una serie de significados que se dirigen directamente a las estructuras sociales. Según esto John Armleder nos demuestra que se puede hacer pintura incluso negándola.



37. John Armleder, *Furniture Sculpture 237*, 1990

Pintura escenográfica (pintura expandida)

Todo ello dará como resultado la aparición de una nueva sensibilidad, producto de una nueva percepción, en el espectador. Esta nueva sensibilidad llevará a una nueva percepción cuyo antecedente pudiéramos situarlo también en Duchamp, cuando realiza su *Étant donnés*, donde reclama el propio ojo del espectador, pero ya no para confiar en esa pintura retiniana que tiempo atrás criticara sino para capacitar a éste a recorrer la perspectiva del espacio escenográfico. Digna heredera de estos senderos pictórico-escenográficos sería la artista Jessica Stockholder (Seattle, 1959), quien trabajará en sus instalaciones pictóricas con color proyectado, electricidad o el propio color como metáfora. Significativa es la forma en que

Stockholder se acerca al concepto de lo pictórico, desde la escultura, a partir del ensamblado y la acumulación de objetos de diferente naturaleza y procedencia, en un proceso aditivo, de superposición de materiales, en el que aúna objetos del mundo real y objetos creados por ella, creando secuencias donde destaca un vivo cromatismo que hace que sus piezas se hallen más cercanas del universo pictórico que del escultórico, dado que además en la disposición armónica de cada uno de los elementos, éstos pasan a parecer disolver su parte objetual sólida para asemejar pinceladas dentro del conjunto compositivo.

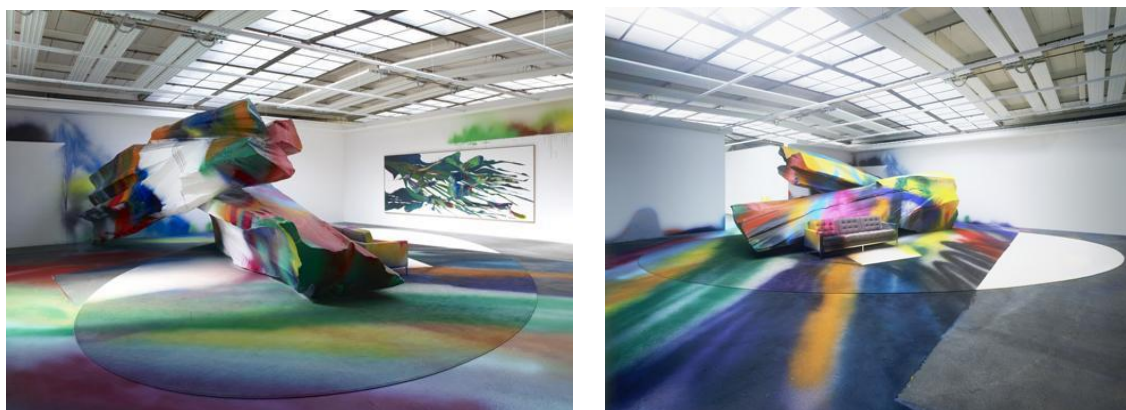


38. Jessica Stockholder, *Wide eyes smear here dear*, 2009



39. Franz Ackermann, *Terminao Tropicaio*, 2008/2009

Próxima a los planteamientos de Stockholder, podemos situar los lenguajes de Katharina Grosse (Freiburg, 1961), Fabian Marcaccio (Rosario, 1963) o Franz Ackermann (Neumarkt-Sankt Veit, 1963), quienes recurren a un lenguaje pictórico cargado de energía, definido con y por medio del color, en proyectos artísticos que han ido evolucionando y perfeccionado para centrarse en la expansión de las fronteras del género pictórico. La obra de Franz Ackermann gira en torno al concepto de viaje, el turismo y la globalización. Como episodio clave del recorrido de su trayectoria está la serie *Mental Maps*, pequeñas acuarelas en formatos minúsculos que realiza como visión personal de los diferentes lugares que visita. Esta acuarelas suponen el punto de inflexión desde el que su obra comienza a volcarse hacia una concepción global del espacio expositivo, así el no-lugar de la sala de exposiciones pasa de ser continente a contenido, en un juego donde los cuadros se desbordan continuando por la pintura mural, aprovechando los accidentes que cada lugar específico posee, como pueden ser los elementos arquitectónicos o esculturas. En ese sentido, Ackermann interviene el espacio en su totalidad.



40. Katharina Grosse, *They Had Taken Things Along To Eat Together*, 2012

Katharina Grosse (1961), en sus primeras obras realizaría planteamientos cercanos a los pintores del *colour-field*, aunque, en vez de conservar la gradación sutil de éstos, Grosse optará por enfatizar el carácter antitético que provocan los férreos enfrentamientos cromáticos. Esto le irá llevando, de un modo progresivo, a la utilización de una pintura pulverizada, extendida cada vez por mayor parte del espacio circundante. De esta manera, los límites físicos del soporte quedan disueltos bajo una niebla difusa de color que inunda éste, así como aquellos objetos que previamente sitúa a su paso, una intervención que abarca la totalidad de los grandes espacios que interviene. Así, Grosse disuelve, mediante su rastro gestual y cromático de gran escala, los contornos tanto arquitectónicos como objetuales bajo el manto de lo pictórico, que arrastra al espectador a un torbellino de sensaciones y experiencias.

Fabian Marcaccio, por su parte, explora, desde los noventa, problemas de base pictórica a partir de paralajes que integran la complejidad y la abyección, desde la vorágine apretada y densa del neobarroco. Su obra toma referencia de aquellos acontecimientos que anudan la historia de la abstracción, el realismo social y el sinsentido o absurdo de muchos de los comportamientos sociales en los que se ve envuelto el ser contemporáneo, ya sea a través de

sus pinturas de recorrido escenográfico, sus mecanismos pictóricos, o sus piezas únicas. Marcaccio está interesado por la '*pictorialidad*' que puede reunir el material fotográfico, la pintura digital, o las técnicas escultóricas como el casting, ampliando su alcance hasta todo aquello que la obra necesite en cada momento, llegando a definir estas situaciones, su forma de proceder en cada momento, con la palabra *paintants*. Con la palabra 'pintante' hace referencia a algo así como 'lo que pinta' o 'lo que está pintado', en alusión a una especie de pintura que se hace sola o continuamente, como si la pintura consistiera más en un mecanismo que en un objeto, pintura de acción que se ofrece al análisis activo del espectador. En ese sentido, podemos recordar la actitud romántica de Friedrich Schlegel, cuando en sus *Fragmentos críticos* viene a señalar algo que tiene mucho que ver con esta interesante idea con la que trata de trabajar Marcaccio: «Todos los sagrados juegos del arte son sólo lejanas reproducciones del juego infinito del mundo, obra de arte en eterna formación».¹⁵⁴



41. Fabian Marcaccio, *Predator*, 2001

Según esto, parece ser que aquellos artistas que se hallan inmersos en la aventura de la pintura expandida, parecen empeñarse en que esta distancia que separa el arte del resto del mundo, o el arte de lo que no es arte, se vea cada vez más reducida, a fuerza de disolverlo. Y es que, como veremos en un siguiente apartado, al analizar la obra de Michaud; *El arte en estado gaseoso* o la de Bauman; *Arte ¿líquido?*, no está lejana dicha utopía. Como ellos comentan, la estética, que en principio parecía tema exclusivo del arte, parece ahora haber invadido cualquier rincón de la vida. Por tanto, siguiendo unas pautas similares a las aquí comentadas, podemos comprobar como Marcaccio trata de hacer hincapié en esa disolución de los límites. A su vez, la idea de «sitio múltiple» se halla muy presente en su trabajo, pues a través de una variación continua de escala, que oscila entre lo micro y lo macro, trata de transmitir que vivimos en una realidad donde el lugar asignado al ser contemporáneo no es único ni fijo, sino que aparece multiplicado y simultáneo.

¹⁵⁴Hans Gerd Rötzer y Marisa Siguán Boehmer: *Historia de la literatura en lengua alemana: de los inicios a la actualidad*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012, P.176.

En el caso de Sergio de Beukelaer (Deure, 1971), la pintura parece pretender alejarse progresivamente de lo bidimensional para hacerse con el espacio, a partir de ciertos recursos que comenzaron a ensayarse en la pintura de los años sesenta y setenta en el terreno de la abstracción, el arte geométrico, la pintura monocroma, pero acercándose desde una actitud irónica. A Sergio de Beukelaer lo podemos situar en un discurso cercano al de Richard Artschwager, aunque este último desde una postura más objetual, pues trabajan en un nivel representacional que esconde situaciones paradójicas, tras la simplicidad aparente que otorga la confrontación entre la figuración y la abstracción, lo plano y lo tridimensional. El límite de la geometría, que proponen las piezas, se confunde para encontrarse con cierta hibridación del recuerdo de momentos de las vanguardias y un diseño derivado de la Bauhaus, a lo que podemos sumar una extenuante vibración de color que potencia la obra en su conjunto, hasta asemejar gruesas señales o algún tipo de mobiliario extraño, que parecen alejarse de la norma, como si intencionadamente quisieran dejar de ser eso para ocupar otras parcelas.



42. Sergio de Beukelaer, *My Studio As A Mondrian*, 2008



43. Richard Artschwager, *Piano*, 1965

En cambio, Alberto Reguera (Segovia, 1961), iniciándose con la configuración de unas pinturas-objeto, a modo de cajas de materia pictórica con su trasera abierta, avanza hacia una obra gestual repleta de manchas, salpicones y pigmentos que confieren texturas aterciopeladas que inundan la pared desbordando el límite del objeto, caminando hacia una atmosfera telúrica y etérea autónoma, que de algún modo sigue sin desprenderse del cuadro como objeto de referencia, que aun así se empeña en disolver y desbordar por la pared circundante. Sobre su obra Marí Medina comenta:

La singularidad profunda de la obra actual de Alberto Reguera se fundamenta en la combinación de dos estrategias innovadoras. De una parte, aborda el concepto y la práctica pictórica de una forma más compleja que las habituales, sobrepasando la acepción restrictiva del término 'pintura'. Y, de otro lado, somete el espacio plástico a un tratamiento imprevisto, logrando convertir el cuadro, unas veces, en 'objeto' o 'paralelepípedo' pintado; otras veces, en 'pintura que se extiende' y se plasma libremente, más allá de los límites físicos del lienzo; y, en otras ocasiones, en "pieza de instalación", alterando su valor de estructura artística autónoma para que funcione como 'objeto de transición', que permite al espectador la experiencia participativa de circular por el espacio fluyente que discurre entre los diversos elementos del montaje, integrándose el propio espectador en la configuración cambiante del conjunto de la instalación.¹⁵⁵



44. Christian Sery, *Die Decke fällt aus Sympathie-Final Version*, 2001

Para Christian Sery (Linz, 1959), la pintura es entendida como instalación de sucesivas capas de material gomoso de gran intensidad cromática que va alfombrando el total de la estancia que ocupa, a modo de nuevo recubrimiento o segunda piel de los materiales arquitectónicos. Él acomete su actividad desde una actitud procesual, dado que a medida que

¹⁵⁵ Marín Medina: «Alberto Reguera. Nuevos espacios de actuación», en catálogo de exposición *Alberto Reguera. Acciones pictóricas*, Cádiz: Sala Rivadavía, 2008, p.7.

extiende el color sobre la superficie de goma ésta va adquiriendo consistencia hasta convertirse en soporte, que se desestabiliza al ser despegada, en un proceso creativo y destructivo al mismo tiempo, que establece una informe conglomerado de pintura con intención de desacralizar y *desterritorializar* el espacio del museo. En una continua exploración de los límites, su obra mantiene vivo el debate sobre la progresión de la pintura como soporte válido, su significado y su vigencia en el discurso de la plástica contemporánea. Según comenta J.J. Santos:

Sus obras se mueven entre los límites de la pintura y la escultura, y gravitan en torno a la idea de la destrucción (...) Sery, pirómano accidental, descose los límites de la realidad, le arranca la epidermis, para mostrar los despojos como recuerdo de la tragedia.¹⁵⁶



45. Ángela de la Cruz, *Super Clutter*, 2006

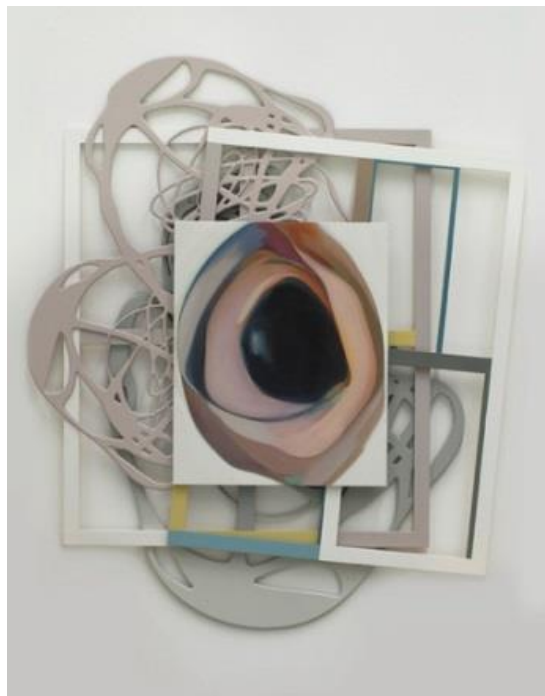
Cercana a Sery está Ángela de la Cruz (A Coruña, 1965), que también trata de romper con el espacio pictórico tradicional mediante la alteración de ese objeto-cuadro que rompe, arruga, deforma y pliega en una acción más agresiva de la que en su día conllevara Lucio Fontana, sometiendo a sus objetos pictóricos a una presión deliberadamente transformadora que provoca que el lienzo que antes se mostraba bidimensional adquiriera una presencia más cercana ahora a la escultura. De la Cruz tensiona «el ámbito expositivo, en una pintura que se fractura o descoloca, en ‘desorden’ como ella misma indica, pero que sigue manteniendo una lógica de soporte, pigmento y masa».¹⁵⁷ Este uso manual del cuadro, sin remilgos, parece

¹⁵⁶ J.J. Santos: «Christian Sery», en *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, nº 246, Madrid, 2008, p. 92.

¹⁵⁷ María Luisa Sobrino Manzanares: «Hibridaciones y diferencias. Mujeres y artes visuales en Galicia», *Quintana nº 6, Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, p. 110

acercarse a aquello que comentaba Duchamp cuando pensaba en poder llegar a utilizar un Rembrandt como tabla de planchar, lo que se consideraría como ‘ready-made recíproco’, concepto que, por ejemplo, podemos destacar, como tema central, en la producción de Javier Arce (Santander, 1973).

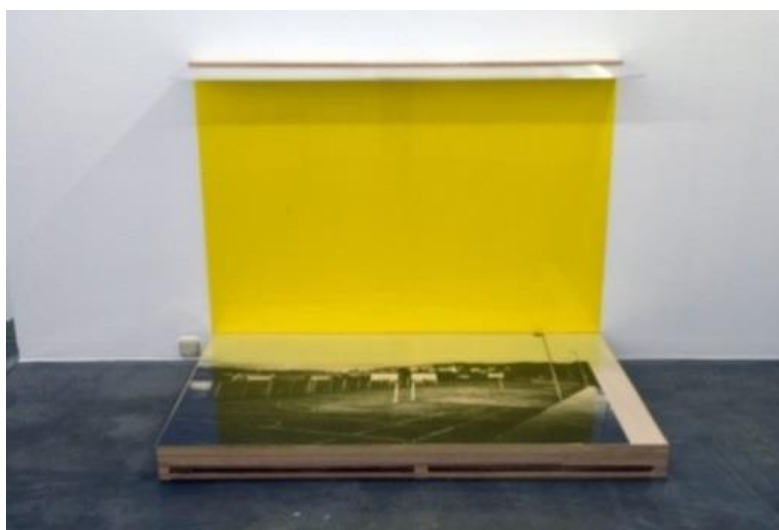
Relación que puede decir mucho sobre la ironía, de un lado, y la abyección, por otro, que provoca la contemplación de la obra de esta artista. En su ensoñación de la pintura en tanto que seres que han adquirido forma tridimensional, esas pinturas precarias se reflexionan mirándose a sí mismas como si se tratara de una broma sorteada con una seriedad estoica. Mediante esta estrategia, su pintura se acaba convirtiendo en pintura de emplazamiento específico, dado que parece adaptarse, a veces desplomándose, perfectamente al espacio concreto que la acoge, desarrollando cinco líneas estéticas: cuadros que se adaptan al lugar específico donde se exhiben (*Site-specific Paintings*), cuadros con objetos incorporados (*Still-life Paintings*), piezas en las que recicla distintos elementos pictóricos como lienzos y bastidores, repintando el conjunto (*Recycled Paintings*), piezas basadas en la repetición (*Commodity Paintings*) y piezas que interactúan con otras, construyendo pinturas-objetos (*Everyday Paintings*). La obra de Ángela de la Cruz se relaciona con aquellas posturas que tratan de transformar el espacio en objeto pictórico, al modo que lo conciben Imi Knoebel o Richard Jackson.



46. Daniel Verbis, *Masticando tus miradas*, 2010

El trabajo de Daniel Verbis (León, 1968), viene marcado por la experimentación con nuevos materiales, resinas, plastilinas, lonas plásticas, etc. Fuera de la ortodoxia tradicional, mezcla instalaciones con la pintura de manera lúdica. En sus piezas de aperturas intersticiales se intuye el proceso que las ha dado cuerpo, implicando al espectador para que reconozca o

adivine un *modus operandi* resuelto de manera diferente cada vez. En muchas ocasiones el chasis o bastidor queda visto a los ojos de este espectador, denotándolo como parte significativa del resultado final de la obra. La obra de Verbis es un claro ejemplo de hibridación transgresora que borra los límites entre los géneros artísticos, en el transcurso de una acción pictórica que dibuja la organicidad implícita en el pensamiento contemplativo. De ahí cierta fijación por el órgano receptor, que se instala alegóricamente como mecanismo de un dispositivo que engrana los fragmentos para que aquella parte que, en principio, pudiera aparecer como irrelevante, adquiriera sentido en la recomposición global de cada pieza. Todo ello integrado dentro de un discurso siempre subjetivo, sugerente y sugestivo que acciona la reflexión metafórica y, hasta cierto punto, irónica que, a través de la piel que presenta esa pintura en expansión, se encamina hacia un territorio desconocido.



47. Miquel Mont, *Mono Tono I*, 2011



48. Guillermo Mora, *Penta pack*, 2012

Otro caso español que podemos destacar, fiel heredero de los grupos Supports Surfaces y BMPT franceses, es Miquel Mont (Barcelona, 1963), quien sigue investigando desde la parte formal los límites de la pintura. En su pintura los materiales industriales se muestran desnudos, evidenciando su rudeza y la economía de medios. Por otro lado, persigue cierto vaciado de la imagen e incluso ocultación sutil de la propia pintura, que en ocasiones queda embutida entre el sándwich de placas de madera, evidenciándose ésta sólo por el rebose que deja la presión. Como explica Alba Martínez Gueyraud:

Mont es consciente de que, actualmente, la pintura se reafirma antes en el contexto artístico como condición que como teoría o praxis tradicionales. Explora también, sobre las variadas y variables definiciones que ésta sostiene con la realidad: lo real no es sólo lo concreto y perceptible por los sentidos, sino que también implica la posibilidad de varias situaciones y vivencias abstractas.¹⁵⁸

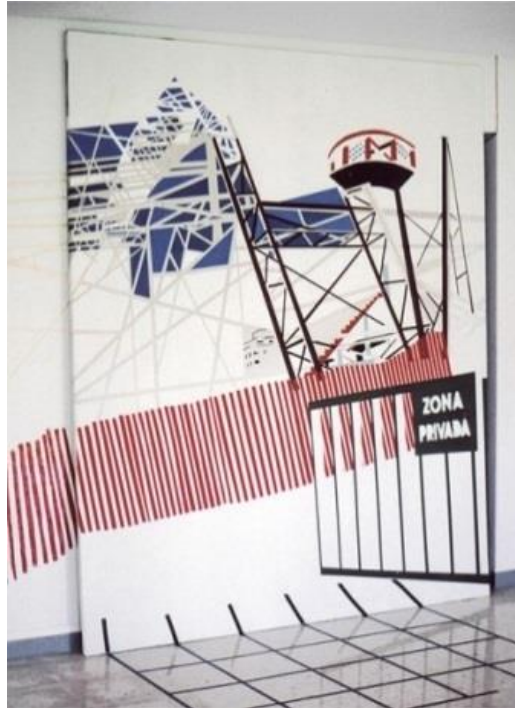
Más joven que éste, pero gran admirador del anterior, es Guillermo Mora (Alcalá de Henares, 1980), quien lleva tiempo indagando en los mecanismos estructurales de la pintura, multiplicando su lenguaje en yuxtaposiciones materiales que inciden en las cualidades escultóricas y espaciales de la propia lámina de pintura, como extensión cromática susceptible de ser manipulada, modelada tridimensionalmente. Lo mismo ocurre con los diversos materiales que componen la obra pictórica convencional, como puede ser la tela y los bastidores; los cuales también son expuestos a ese ejercicio deconstructivo, cuya razón lógica supone la búsqueda de la variación que esconde el medio sujeto a una constante flexibilidad. Según comenta Ignacio Cabrero en torno a su obra:

El artista se ve influido por la idea de lo mínimo, del ahorro del espacio; una de las obsesiones actuales de nuestra sociedad: la protección y conservación de las cosas y la economía del espacio. Sustituir el marco en el que tradicionalmente se limita la pintura por un 'embalaje al vacío', compactándola hasta reducirla al mínimo espacio *matérico*, es lo que pone en práctica en su proyecto *pictoescultórico* Penta pack.¹⁵⁹

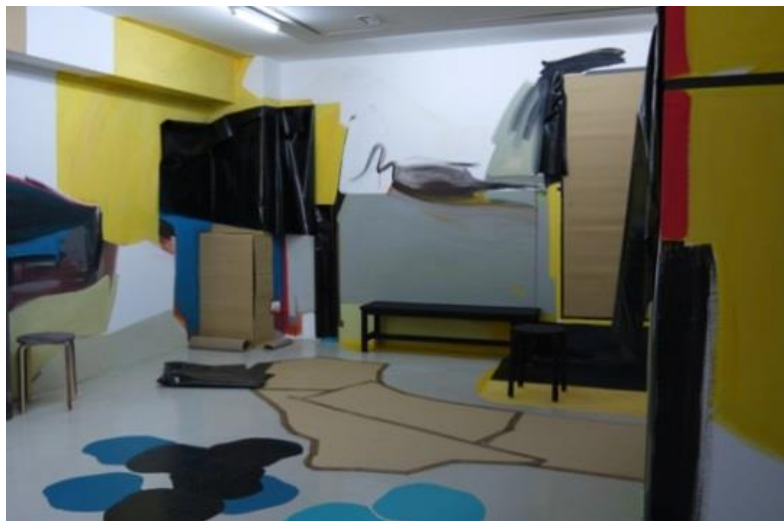
El bastidor, siguiendo la línea francesa antes comentada, también supone un motivo desde el que estructurar la obra, en el caso de Elena Bajo (Madrid, 1976), y de ahí pasar a otro tipo de investigaciones donde el perfil adintelado de las composiciones parece ser una constante en muchos de sus trabajos. Esther Mañas (Madrid, 1974), por su parte, se interesa en la reflexión de la perspectiva pictórica. En sus piezas cuestiona los límites entre realidad y ficción, así como la función, finalidad y simbolismo de entornos cotidianos muchas veces presentados en su trabajo bajo un prisma crítico o irónico y otras con carácter experimental. La alteración de espacios existentes a través de intervenciones basadas en el diálogo de medios, cuestionan los límites entre la realidad y la ficción, así como la función de los diversos entornos propuestos en su obra. Trabaja en base a su entorno, recopilando imágenes y objetos abandonados en el espacio urbano, para transformarlos en iconos o formas simbólicas y metafóricas de ciertos aspectos sociales. Utilizar el espacio urbano es un reflejo de nuestra cultura, por eso es perfecto para encontrar símbolos sociales, económicos y políticos que nos describen.

¹⁵⁸ Alba Martínez Gueyraud: «Miquel Mont, el lugar de la pintura o la presencia de lo real», en *Revista de crítica arquitectónica* nº 4, Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2000, p.49.

¹⁵⁹ Ignacio Cabrero: «Menos es más (más o menos)», en catálogo de exposición *Generación 2013 Proyectos de Arte Caja Madrid*, Madrid: Caja Madrid, 2013, p. 12.



49. Esther Mañas, *Zona privada*, 2003



50. Miren Doiz, *Retroalimentación*, 2014

Miren Doiz (Pamplona, 1980), interviene el espacio cuestionándose continuamente los límites de lo pictórico, estableciendo un lugar nuevo para la pintura con cada intervención. Doiz da prioridad al concepto de lo efímero, el accidente y la acción del proceso *all over* que incide sobre la arquitectura del espacio, realizando una suplantación, una sustitución del espacio real por el espacio ficcional que ofrece la escenografía pictórica tras la intervención, rompiendo de alguna forma la perspectiva convencional, obligándonos a mirar de otro modo. Con ese mecanismo introduce al espectador en un entorno alucinatorio que induce a la confusión, pues se pierden las referencias que nos sujetan a la percepción estándar de la

perspectiva, ejerciéndose un shock revulsivo ante lo que ahora consideraremos como el espacio convencional que era antes de su intervención. Como señala Virginia Torrente:

En función del lugar donde su obra se muestra se establece la relación de esta con el espectador, generando nuevas posibilidades sobre una realidad espacial previamente existente. O bien esta realidad espacial puede desaparecer, oculta y camuflada bajo la obra de la artista.¹⁶⁰

1.5.- IMAGINARIO DEL PINTOR, INFLUENCIAS Y CONFIGURACIÓN

El concepto 'imaginario' es utilizado como adjetivo y califica una realidad como inventada e inexistente, pura fantasía o ficción. Por su parte el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española (DRAE), define imaginario como aquello que sólo existe en la imaginación y como producto de la imaginación connota ilusión, distorsión de la realidad e incluso, falta de realidad.

Este concepto es acogido por la filosofía, la psicología y las ciencias sociales, como sustantivo con diversos significados y connotaciones. En uso común lo identificamos con lo relativo a la 'imaginación', pero entendida como habilidad o pericia para hacer aparecer representaciones en el pensamiento, independientes de la realidad; independencia real o ideal que siempre queda en entredicho, en el debate de las diferentes escuelas de pensamiento. Pero en el momento del giro visual, dichas disciplinas utilizan 'el imaginario' para referirse a aquellas proyecciones generadas por el exterior en el individuo, pasando a formar parte de éste. De lo que derivará la teoría del imaginario social como conjunto de mitos, formas, símbolos, tipos o figuras que existen en una sociedad, en un momento dado. En la actualidad, ese conjunto es alimentado por las proyecciones que los medios ejercen sobre nosotros. El deseo mayor o menor de acercarnos a dichas proyecciones será lo que defina nuestra identidad y vida material. En esta identidad y aporte de formas a la transformación de la vida material, de intercambio simbólico, estarán basados todos los procesos creativos que realiza el pintor. En ese sentido, la labor que realiza el pintor posee una gran responsabilidad, pues la vida imaginaria se nutre de la vida material y la vida material se nutre de la vida imaginaria, en un proceso de retroalimentación. De esto resulta que: la relación del 'imaginario' con 'la imaginación' no implica, en principio, realidad o irrealidad sino origen creativo de la facultad humana de invención. En relación a ello, en esta investigación, comprenderemos «el imaginario» del pintor como su capacidad imaginativa en relación a las imágenes que lo circundan, para su análisis y traducción en la consecución de su labor creativa.

Por otro lado, hemos de señalar también la existencia de lo que se ha venido denominando como 'lo imaginario', entendido como el marco general de interpretación de las

¹⁶⁰ Virginia Torrente: «Miren Doiz: Aquí nada se tira», en catálogo de exposición *A vueltas con la maldita pintura*, Madrid: Fundación ICO, 2011, p. 13.

imágenes, ente plasmático, como magma fluido, que potencia la identificación y la creación. Fuente, para la psicología, de aquello a lo que el sujeto confiere significado y sentido, es la matriz trascendente que comporta la información histórica y cultural que construye al individuo, es su refugio y su expresión, cada vez que intencionadamente es elaborado por éste, revelando su imaginación, sus pensamientos y sus deseos. Así pues, 'lo imaginario' corresponde al grupo palpable de imágenes y representaciones, productos efectivos que se hallan en continuo devenir reproduciéndose y materializándose, índices o huellas atemporales que dan sentido y significado al vagar de las acciones humanas, constituyendo de alguna forma su historia. Conjunto que, de algún modo, se ha de hacer eco de la problemática de su estatus como significación colectiva, más en un tiempo de interconexión social, en contra de aquellas ideas que otorguen a la imaginación y el imaginario el calificativo de 'distorsión' respecto de una 'realidad', cuestión que nos llevaría, por otra parte, a tratar de definir qué es un concepto tan abstracto. Dicha forma de concebir la situación, encierra en sí una interpretación interdisciplinar de la sociedad actual, y el pintor inserto en ella, como entramado que consigne un esclarecimiento continuo. Por tanto, a continuación se trata de aclarar cuestiones relativas al imaginario: cómo se interpreta éste por parte de las diferentes corrientes y autores, la situación de interferencia que, ante este imaginario, experimenta el pintor y su actitud redefinida en el contexto que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación le ofrecen.

A continuación, estableceremos un marco desde el que interpretar la ingente cantidad de imágenes que asimilamos diariamente. Siguiendo la tradición hermenéutica occidental respecto de la iconografía, observamos que ésta siempre ha confiado en la proclamación de cierto «sentido latente a la espera de ser interpretado».¹⁶¹ Inquietud que ha sido trasladada a todo lo que tiene que ver con la imagen, como sucedía en la traducción icónica de los textos bíblicos. Imágenes que se encargaban de transmitir cierta expectativa de revelación, actitud de esperanza que, de algún modo, ha quedado marcada en el ser contemporáneo, que desde un estrato pagano ya, o religioso incluso, sigue buscando, confiando en los poderes de la imagen y por ello busca incesantemente aquella o aquellas que mejor lo identifiquen. Cosa que igualmente hace el pintor con una intensidad quizá mayor al resto de personas, donde esa actividad se realice de manera más inconsciente, mientras que en el pintor recae la responsabilidad consciente de configuración de un imaginario que le sirva de guía para aquello que intencionadamente quiere expresar. El imaginario que la modernidad impuso ensalzó el progreso, confiando en él a través de las significaciones técnicas que definían a una sociedad en continua evolución, siendo el maquinismo aquella actitud que acabó representando su emblema, que podemos corresponder a una lógica del número, que llevaría más adelante al dígito actual, de donde acabará extrayendo su norma y fundamento. Dicho progreso técnico comenzado con ferviente inercia continúa aún en nuestros días, pero es ahora cuando, en la sociedad, se ha producido cierta desesperanza, cosa que algunos autores señalan como otros de los factores clave para el inicio de la posmodernidad. Sentir de una época que, en el terreno de las artes, hace que los autores vayan derivando sus creaciones hacia un terreno, en ocasiones, más cercano a la ciencia ficción, donde se tratan de desarrollar conquistas que pudiéramos calificar de utópicas, que tratan de vaticinar el futuro, el destino de la humanidad,

¹⁶¹ David Bordwell: *El Significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 285.

en relación a esta velocidad que ha adquirido la técnica y lo tecnológico, unido al resto de ciencias. Desde una actitud que acoge la incertidumbre como sospecha y desconfianza ante ese tipo de tecnologías, que plantea los consecuentes debates morales en torno a su buena o mala utilización, apareciendo entonces como instrumento neutro. El imaginario de la modernidad lo componía una razón que miraba a la idea de un futuro mejor, pero la pérdida de la confianza en el progreso técnico, que poco a poco se vería escindido del progreso social, conduce a multitud de preguntas acerca de cómo se ha de construir el imaginario contemporáneo.

El imaginario social

Fukuyama, en su tesis sobre el fin de la historia, concreta «el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental, como la forma final de gobierno humano».¹⁶² A partir de ese nuevo rumbo, un mundo al extremo informatizado y tecnócrata deriva en una crisis de los *metarrelatos*, abandonando a la sociedad a los caprichos del lenguaje, donde se vive en una continua situación de riesgo como anticipación de daños y peligros venideros, dentro del clima de incertidumbre ante aquello que puede ser posible, pero que en muchos casos no se puede prever por mucha información que exista. Contingencias que ocasionan que en la sociedad se construya «una expansión temporal de las opciones sin fin y una expansión correlativa de los riesgos».¹⁶³ Por ello, la sociedad del riesgo «se caracteriza esencialmente por una carencia: la imposibilidad de prever externamente las situaciones de peligro».¹⁶⁴ El riesgo tiene que ver con las derivaciones a las que lleva el desarrollo técnico y económico, donde «la ciencia se ha convertido en (con) causa, instrumento de definición y fuente de solución de riesgos... El desarrollo científico y técnico se hace contradictorio por el intercambio de riesgos, por él mismo coproducidos y *codefinidos*, y su crítica pública y social».¹⁶⁵ En la actual sociedad del riesgo se confía todo a aquello que la ciencia y la técnica han de resolver, desde una actitud que la ensalza a la vez que se opone como crítica. El peligro que confiere este saber, es un progreso ineludible e imparable que no cuenta tanto con la sociedad sino que «sustituye el consenso. Todavía más: el progreso es el sustitutivo del cuestionamiento, una especie de previa aceptación de fines y consecuencias que ni se conocen ni se mencionan».¹⁶⁶

Ello se convierte en la norma, poder factico aceptado de por sí, que desata sus propias significaciones imaginarias, que continúan ciertas premisas de progreso que se instauraron en el germen de la modernidad. Aceptadas sin más, como creencias sociales sin fundamento racional, aparecen como justificante válido para cualquier acción colectiva, en esa atmosfera del riesgo constante donde parece no haber futuro. Futuro condicionante de progreso, que pone en duda toda acción, mientras que la creencia la revitaliza, junto con la activación del obrar de las significaciones imaginarias para aportar optimismo y confianza, nuevo imaginario necesario que ha de surgir para combatir la crisis generalizada que se ha impuesto en la sociedad actual. Serán ahora los nuevos contextos imaginarios contemporáneos; publicidad,

¹⁶² Francis Fukuyama: *¿El fin de la historia?*, Barcelona: revista Babel, nº 14, enero de 1990, p. 21.

¹⁶³ Josetxo Beriáin: *La lucha de los dioses en la modernidad. Del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*, Barcelona: Anthropos, 2000, p. 83.

¹⁶⁴ Ulrich Beck: *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona : Paidós, 1998, p. 237

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 203.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 238.

periodismo, marketing, etc. los espacios de representación destinados a reconstituir el conjunto de las creencias necesarias para el 'correcto' funcionamiento de la sociedad. En los discursos que estos medios proponen se presentan imágenes que tratan de comunicar ideas, pero sobre todo deseos, que ajustan al individuo a una norma, a una estandarización de lo que hay que creer y esperar de ese futuro inexistente, que se acaba haciendo pensable e imaginable para comenzar a existir.

El imaginario de la iconosfera tecno-comunicacional

En esta nueva reformulación del imaginario tecno-comunicacional que los nuevos medios proponen, y que moldea el futuro a través de pronósticos, algo, que encierra en la sombra un interés de control y que se instaura en la sociedad desde el mismo momento en que se pretende dar un número y una medida a todas las acciones que ésta conlleva, se instala como una nueva utopía de corte científica, para hacer frente a la filosofía de los fines, que se establece tras la Guerra Fría y el fin de las ideologías. Una utopía cuyo contenido es la comunicación, su forma la tecnología y su manifestación internet, lo que nos empuja, dada su relevancia, a reinterpretar su importancia y reorganizar el resto de nuestras acciones en torno a esta gran fuente tecno-comunicacional, cuyo fundamento asienta sus bases en la reorganización política de la mentalidad mercantil y gerencial.

Esta situación, obliga a reinterpretar la relevancia dada a la comunicación en la sociedad contemporánea. La cual no es sólo, ni principalmente, una consecuencia de la creciente importancia de los medios masivos de comunicación en la sociedad del siglo XX. Es también, y de manera fundamental, consecuencia de una matriz simbólica que entrelaza comunicación, tecnología y futuro, y que tiene un origen conceptual en la cibernética y en la reorganización política de esa mentalidad mercantil y gerencial. Contexto comunicacional cuya característica más evidente es su entropía, contra la que tratamos de luchar en una labor que no tiene fin, como si de un gran deformador de un estado *metaestable* se tratara.¹⁶⁷ Una sociedad del dato y la cifra cuyas máquinas, las que responden a su modulación, aquellas que en una sociedad de la disciplina podían responder al sabotaje energético, ahora responden a una mentalidad médica cuyo riesgo es la interferencia, la piratería y la inoculación de virus.¹⁶⁸ Estado que nos obliga a estar alerta, en la continua reorganización del caos que propone, pues «luchamos siempre contra la tendencia de la naturaleza a degradar lo organizado y a destruir lo que tiene sentido, la misma tendencia de la entropía a aumentar».¹⁶⁹ La cibernética aparece, entonces, como esa ciencia del control y el gobierno, centralizando todos aquellos avatares concernientes a la sociedad y a su relación endógena y exógena, como clave para su dominio, ofertando una transparencia que esconde su propia opacidad, como ya Gianni Vattimo nos avisara al preguntarse sobre tal circunstancia en su libro *Una sociedad transparente* (1989). La noción de entropía, entonces, juega «un papel esencial en la construcción de una visión del mundo construida en torno de la información y la comunicación».¹⁷⁰ Todo el aparato

¹⁶⁷ Cfr. Guilles Deleuze: «Post Scriptum sobre las sociedades de control», en: *Conversaciones*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, pp. 221-222.

¹⁶⁸ Cfr. Alberto Ruiz de Samaniego: «La estética nazi. El poder como escenografía», en Domingo Hernández Sánchez (ed.): *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, p.47.

¹⁶⁹ Norbert Wiener: *Cibernética y sociedad*, Buenos Aires: Sudamericana, 1988, p. 17

¹⁷⁰ Philippe Breton: *La utopía de la comunicación*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2000, p. 34.

comunicativo posibilita intercambio de información, a la vez que pretende lucha contra ese caos entrópico.

En medio de este caos, el imaginario tecno-comunicacional, como magma generador de representaciones, afectos y deseos centrados en esas mismas nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, que se instauran como propio origen y cuyos elementos definitorios son la *pancomunicación* y la *tecnoinformación*, que posibilitan un encauzamiento más «correcto» hacia el futuro, es el núcleo de la sociedad de la información, su vehículo más fluido, a la vez que su propia matriz simbólica que establece el intercambio. Aquellos estudios que se han dedicado a analizar la comunicación en la sociedad actual, hablan de ello como las ‘tecnologías de la información’ con diferentes categorías. Entre ellas, por ejemplo: «núcleo epistémico» y «forma simbólica», según Lucien Sfez, en la *Crítica de la comunicación* (1995), «utopía», según Philippe Breton, en *La utopía de la comunicación* (2000), «ideología», según Armand Mattelart, en *La invención de la comunicación* (1994), «paradigma», según Manuel Castells, en *La era de la información* (2000), «razón informática», según Tomás Maldonado, en *Crítica de la razón informática* (1998) o «imaginario», según Patrice Flichy, en *Lo imaginario de Internet* (2003), entre otros. Cada acercamiento posee una concepción propia según el contexto teórico al que refiera. En esencia todos mantienen como nexo común; cierto análisis respecto del ambiente interdisciplinar que se respira en la actualidad. De lo que se extrae una serie de lecturas que tocan, tangencial o plenamente, todas aquellas significaciones confluyentes en lo relativo a un imaginario social que se bifurca entre sus cuestiones relacionadas con lo ideológico, escenario donde se incluye el poder económico y gubernamental, y aquellas relacionadas con esa utopía que describíamos anteriormente, que viene a criticar al anterior en cuanto a crisis de sus promesas, representando una nueva fuerza y esperanza colectiva, mínimo resquicio de estimulación imaginativa por donde escaparse de los fastidios ideológicos del sistema.

En este contexto, los discursos que propone el entorno social se materializan en lo imaginario, como aquel conjunto de representaciones que motivan la acción e instauran una creencia como sentido común, que a veces ni siquiera se verbaliza sino que se hace efectivo desde la esfera del inconsciente colectivo. Ir en contra de aquello que propone el sistema será salir radicalmente de la norma, hacia los extremos de la campana de Gauss, algo que cierta esfera de la sociedad puede entender como hostil. Pero, culturalmente hablando, lejos de esa estandarización mediocre que se impone, el imaginario tecno-comunicacional, propuesto como un arma explícita y radical, puede abrir un espacio de representación para pensar y reflexionar lo visible y lo invisible, lo pensable y lo impensable, lo imaginable y lo inimaginable, que más allá de adecuaciones, tópicos o de aquello que se ha venido llamando lo «políticamente correcto», también han de tener cabida en la sociedad. El arte o el no-arte, o la definición que se quiera dar a cierto hacer o elegir entre lo hecho, surge como uno de los recintos desde los que atacar, criticar o establecer relaciones con todo eso que se impone, desde esa fuente *tecnoinformacional* de la que parece imposible escapar.

Orientación en el imaginario de la iconosfera.

Pero el problema surge a la hora de plantearnos cómo, ante la vasta densidad que ofrece la iconosfera actual, nos movemos; qué camino tomar para dirigirnos a algún sitio. En ese

sentido, desde acercamientos culturales contemporáneos, y alejándose progresivamente de esa tradición occidental hacia los terrenos de la ficción, existen autores que han tratado, por medio de constelaciones enciclopédicas, acercarse a esta cuestión para ofrecer una especie de mapa que nos guíe ante la pérdida. Tal es el caso de las *mitopoéticas* de Spencer, Milton o T. S. Eliot o la imagería *metaliteraria* de Jorge Luis Borges. En el caso de la pintura los más interesados en este tema han sido Erwin Panofsky, en *La Perspectiva como Forma Simbólica* (1927), o Ernst H. Gombrich, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (1960), que desde la percepción visual analiza los códigos de representación y el imaginario cultural de cada época, que queda reflejado en su representación correspondiente. Gombrich estudiará el mundo de la imagen a lo largo de la historia del hombre desde el punto de vista de la psicología, de la filosofía, del arte, así como de los parámetros comunicacionales que establece cada momento histórico, cuestión que en la sociedad presente alcanza gran repercusión y valor. En su estudio defiende la importancia que sujeto y objeto, artista y obra de arte poseen dentro de un sistema de la intención comunicacional que las imágenes generan para el espectador. Dado que Gombrich murió en el año 2001, su impulso relativista iniciado en torno a la representación pictórica deja abierto un amplio campo de análisis, desde un punto de vista de las nuevas tecnologías de la imagen y la información, fruto de la evolución marcada por él hasta la actualidad, que se nos presenta en la informática y en los nuevos gustos y usos de la imagen, misión que de alguna forma aquí nos hemos propuesto continuar. Tratando de establecer y dar respuesta a cómo nos afecta este nuevo contexto y cómo ha cambiado nuestra percepción psicológica a partir de éste, lo que establece nuevas relaciones con las imágenes, que desembocan en la confección de nuevos imaginarios.

El transcurso de esa hiperdensificación que refleja la iconosfera a la que siempre aludimos, ha generado lo que el antropólogo y crítico de arte francés Gilbert Durand califica como «efecto perverso», pues esa iconoclasia que promulgaba el positivismo, como base del empirismo humanista, es ahora quebrada por una divulgación que invade todos los estratos sociales, augurando una compleja riqueza icónica y simbólica que ya no proviene de una fuente generadora conocida, como en el pasado era la iglesia, lo sagrado o lo mítico, sino que se impone desde una diversidad sin régimen aparente que ordene ese entorno caótico y dado a la entropía. Se hace necesaria, entonces, la definición de un marco de referencia, a partir de los estudios ya iniciados desde distintos ámbitos del arte, o a partir de un proyecto personal claro que también nos remitirá en algún u otro punto a esos estudios, para configurar nuestro propio mapa, esquema resumido que podemos extraer de todo ese entorno caótico como guía interpretativa o atlas, que sirva de sustento para inspirar nuestra labor.

El pintor ante el imaginario social

Así, la construcción de un imaginario propio surge como una necesidad de acercamiento a la comprensión de la realidad, en ese sentido cada disciplina o ámbito de estudio contará con sus propios desarrollos teóricos y metodológicos, que establecen los propios modos de interpretar los procesos, mecanismos e instituciones que organizan el conocimiento. Asimismo nosotros, en nuestra actividad artística, también deberemos desarrollar nuestra propia metodología en base a un fundamento que rija nuestros comportamientos estableciendo cierta jerarquía, lo cual no excluye un diálogo entre las diversas esferas del conocimiento

humano, diálogos interdisciplinarios de los que ya nos encargaremos en un siguiente apartado, así como interacción social, como dice Luis Arribas:

(...) la interacción permanente que existe entre imaginario y grupo social, por lo que la flexibilidad mencionada permite y procura la realización de microajustes permanentes que refuerzan su utilidad práctica. –Su carácter como agente socializador, ambivalencia que le puede conferir fuerte implantación en la conciencia colectiva de los individuos.¹⁷¹

Una confrontación, de nuestra labor artística con el resto de medios o disciplinas que se ubican en los diferentes estamentos sociales, que permite la apertura hacia un terreno fluido de debate, discusión que, con buena intención, ha de florecer en puntos de vista innovadores, dando un sentido a nuestra actividad. Para lo cual podemos apoyarnos intelectualmente, dada la sofisticación y complejidad que atañe el acercamiento teórico, en las dos grandes corrientes que actualmente se encargan de estudiar dichos imaginarios sociales: la corriente francesa, que parte de las ideas de Emile Durkheim, sociólogo francés que funda la disciplina académica que comienza a interesarse por las diversas representaciones sociales, estableciendo una dualidad entre ‘lo ideal’ y ‘lo material’, que nos encamina a reconocer la eficacia de lo real en lo material. En ese sentido, esta tradición francesa revaloriza lo imaginario frente al racionalismo social de Occidente. En esa línea, Gilbert Durand aparece como el ingrediente antropológico a esta corriente, confiriéndola valores arquetípicos, simbólicos y míticos, los cuales traducirá en su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, de 1960. Por otro lado, hallamos la corriente iberoamericana, con Juan Luis Pintos a la cabeza y su libro *Los imaginarios sociales: la nueva construcción de la realidad social*, de 1995, donde nos dice que existe una tendencia global a la renovación de los Imaginarios Sociales, sustituyéndose los mecanismos de argumentación por los de seducción, lo que propicia una supresión de cualquier referencia a ‘fines’ y un discurso cerrado en los medios y la tecnología. En la estela de este discurso, encontraremos a Daniel H. Cabrera quien en su libro *Lo tecnológico y lo imaginario, Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*, de 2006, sostiene que las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación tienen un componente imaginario tan constitutivo como cualquiera de sus partes físicas. Lo que significa que éstas no funcionan sin todos sus componentes electrónicos pero tampoco sin las promesas y creencias que se promueven en su nombre, lo que hace pensar en su establecimiento como la apertura a una nueva filosofía tecnológica-imaginaria, donde no podemos fiarnos de lo tecnológico como pura realidad, ni de lo imaginario como simple fantasía. Desde esta lectura, lo tecnológico como herramienta configurativa del imaginario aparecerá como esa frontera borrosa que no sabremos nunca muy bien definir o utilizarlo con fines concretos y exactos, un estado contradictorio por el que navegar, como si de un oxímoron se tratara.

Configuración del imaginario

En la labor de la confección del imaginario existirán dos vertientes, una que nos encamina a las imágenes de la realidad, como documentos de la historia, hechos de los que parece que estamos sobrados gracias a la hiperrealidad que difunden los medios icónicos actuales, los cuales se encargan de hacernos creer que todo lo que retransmiten es real, mientras que

¹⁷¹ Luis Arribas: *El imaginario social como paradigma del conocimiento sociológico*, Santiago de Compostela: RIPS. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 001, Vol. (5), 2006, p.22

autores como Baudrillard, en su libro *Cultura y simulacro*, por ejemplo, nos tratan de avisar que dicha fe ciega en los medios puede ser víctima de simulaciones diversas, que establece la manipulación a la que estos medios pueden ser sometidos, y otras que nos lleva a las imágenes de la imaginación, como traducciones simbólicas de narraciones literarias, bien sean míticas, sagradas o de historias supuestamente sucedidas. En este aspecto Durand, con su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, de 1981, confeccionará todo un atlas antropológico de la imaginación humana, obra que profundiza en aquello que Bachelard ya investigaría acerca del problema de la imaginación poética. Durand se propone un profundo análisis que posibilita comprender, a través de la semántica verbal de las distintas narraciones, las diversas formas de simbolización, dependiendo del lugar geográfico o modos de interpretar las etapas de la vida, así como las linealidades y ciclos análogos a formas de observar la Naturaleza y los dioses míticos en torno a ella; matrices representativas que vertebran cada cultura, conformando un lenguaje universal de lo imaginario, que se repite configurando esos arquetipos de la memoria colectiva a los que Carl Gustav Jung dedicaría especial atención, figuraciones imaginarias que, de alguna forma, nos hacen pensar en un animado mundo encantado.

Centrándonos en nuestro tema, la construcción del imaginario del pintor, podemos decir que para éste, en el desarrollo de su actividad, siempre fue de suma importancia la contemplación, análisis y estudio de obras coetáneas y de la historia del arte, para la concreción de su propio estilo. Un estudio que también se instaura en las distintas escuelas que comienzan a aparecer en Europa, con más intensidad a partir del Renacimiento y la implantación de la Teoría del Arte. Antes de que aparecieran los medios de reproducción mecánica de la imagen con la invención del grabado, estas escuelas se hallaban inconexas y sólo la posibilidad de ir a visitar directamente el lugar propio de creación podía solventar que un pintor, proveniente de otra zona, pudiera conocer lo que en una escuela determinada se estaba realizando. Con los grabados la situación se vuelve más fácil, pues la multiplicación de la imagen asistida por los distintos viajes de ultramar, que aparte de transportar especias u otros productos exóticos también difundían dichas imágenes, posibilitaba que los pintores de las distintas escuelas conocieran parte del estilo que se estaba desarrollando en otras. Quizá la información que podían transmitir estas imágenes era escasa pero, por el contrario, resultaba suficiente para encontrar referencias relativas a temas y motivos, o maneras de composición. Así es como, progresivamente y cada vez con mayor intensidad, los pintores fueron recibiendo influencias más fácilmente; tal es el caso de la pintura impresionista, de la que siempre se ha dicho que uno de los factores que ayudaron a cambiar concepción compositiva de su imagen, fue a través de las influencias recibidas de la observación de grabados provenientes del lejano Oriente, lo que les hizo pensar en cuestiones relativas a la vacuidad. Esta velocidad de conexiones e influencias no ha parado hasta nuestros días, siendo ahora a golpe de ‘click’ donde podemos acceder de forma sencilla y rápida a todo lo que están haciendo los pintores por cualquier rincón del mundo, accediendo a esa información desde Internet. Asimismo, el pintor puede acceder a cualquier imagen o referencia de otros medios que requiera para su trabajo. En esa sopa informacional y creativa, en esa *fractalidad*, cada vez se va haciendo más difícil distinguir las posibles influencias, pues el contexto se vuelve cada vez más intersticial y rizomático.

Lo imaginario y la identidad del pintor

No nos gustaría terminar este apartado sin antes realizar un pequeño apunte de lo que supone *lo imaginario* para Lacan, pues es un autor fundamental sobre el que el arte actual cimenta gran parte de su contenido. Dentro de la teoría *lacaniana*; lo real, lo imaginario y lo simbólico son términos utilizados para señalar unos campos o dimensiones, que él denomina ‘registros’ de lo psíquico. En el psicoanálisis de orientación *lacaniana* estos tres registros se encuentran relacionados, conformando una estructura que se puede representar ejemplarmente como elementos aglutinados a modo de *nudo borromeo*. Según Lacan, estos tres registros posibilitan conjuntamente el funcionamiento psíquico, de modo que cualquier entidad, proceso o mecanismo de lo psíquico puede ser enfocado y analizado en sus aspectos imaginarios, reales y simbólicos. Así, por ejemplo, un proceso de pensamiento del orden simbólico involucra siempre, una base o soporte en lo real y una representación en el registro de lo imaginario. Lo imaginario, como dimensión no-lingüística de la psique, tiene su fundamento en el pensar con imágenes. Lacan conceptualiza este proceso del pensamiento a partir de la identificación del Yo del sujeto a través del ‘Estadio del espejo’. Un proceso que contiene cierta ofuscación estructural, pues eso que el sujeto reconoce como el Yo es construido a través de lo que es el otro, es decir: mediante la imagen que, en espejo, proviene del otro. Lo imaginario es la esfera en el cual se desarrolla el pensar en imágenes, no solo visuales, sino imágenes con sentido semiológico. El proceso que conlleva dicho imaginario establece que el sujeto humano queda fascinado con su propio reflejo, que Lacan nombra como ‘asunción jubilosa’. Capturado por esa imagen se asume en ella, la toma como algo de su máximo interés y regocijo. Un fenómeno que experimentamos constantemente al observar todas las imágenes que pasan a lo largo del día ante nosotros, atrapando nuestra atención unas y pasando totalmente desapercibidas otras. En ese sentido, el Imaginario se apoya en el señuelo que ofrecen las imágenes, al que volveremos más adelante para explicar que dicho señuelo, que anteriormente era dominio de las imágenes artísticas, se ha visto desplazado hacia el resto de imágenes que conforman la iconosfera. La función de lo Imaginario es brindar una completitud al individuo, completamente ilusoria, en la que va afianzando su identidad, como en el caso del artista podemos decir que son sus imágenes las que lo construyen. En ese sentido, establece siempre una relación dual, de intercambio, donde entrará en juego el registro de *lo simbólico*, que supone la traducción del imaginario por medio de asociaciones de significado. En 1970, Lacan se referirá al registro de lo Imaginario tratando de definirlo en relación con los otros dos registros, como aquello que debilita mentalmente al sujeto, dado que el reflejo que establece la imagen es siempre un afuera ajeno:

Hay algo que hace que el ser hablante se demuestre consagrado a la debilidad mental, y eso resulta de la sola noción de Imaginario en tanto que el punto de partida de ésta es la referencia al cuerpo y al hecho de que su representación —quiero decir todo lo que para él se representa— no es sino el reflejo de su organismo.¹⁷²

Lacan señala *lo imaginario* como una ‘dimensión del engaño’, pues las imágenes visuales adquieren tanta importancia en este registro que podemos tomar como modelo a las reflexividades e ilusiones ópticas que nos atrapan, entrampándonos.

¹⁷² Jacques Lacan: *Seminario 22. ‘R.S.I.’*, Clase 1, 10 de diciembre de 1974.

En el sentido que hemos desarrollado al tratar de explicar la construcción del imaginario, podemos distinguir, a modo de apunte final, a algunos artistas visuales, que puede considerarse que trabajan desde las pautas de lo pictórico, aceptando los parámetros que infunde la actual sociedad de la información, navegando por ella para confeccionar su imaginario e imbricarlo, según el discurso que pretender establecer, en sus piezas. Dichos artistas establecen, en sus instalaciones escenográficas, imágenes *espejeantes* que refieren a las que podemos encontrar en la iconosfera disponiéndolas a modo de instalación; yuxtapuestas, interrelacionadas, solapadas, fragmentadas, etc., toda una serie de estrategias de presentación que recuerda al entorno *transmedia* por donde se cuelan las imágenes provenientes de la citada iconosfera.



51. Tony Oursler, *Oxt Variations*, 2012



52. Neil Beloufa, *People's passion, lifestyle beautiful wine, gigantic glass towers, all surrounded by water : the superlative high resolution bed*, 2013

En este caso, mencionaremos a dos artistas que trabajan en la mencionada onda: Tony Oursler (Nueva York, 1957) y Neil Beloufa (París, 1985). El primero combina texto hablado, imagen dinámica y escultura, en instalaciones que exploran la relación entre el individuo y los medios de comunicación, con un toque de ironía y humor que parece pretender crear un puente entre el mundo físico y el virtual. Por otra parte, las imágenes de Beloufa también son metafóricas, acerca de una vida en la que de manera ilusoria ya no se diferencia entre seres humanos, animales o cosas, abarcando referencias a irónicas a la ciencia ficción o a medios como la telepatía y la velocidad de la luz. Los personajes que aparecen reflexionan con igual seriedad sobre tecnologías existentes como imaginadas, construyendo una narración sin linealidad. Tratando de subvertir las expectativas y los estereotipos de un público occidental.

1.5.1.- Imagen-laberinto / Imagen-compleja

Imagen laberinto es, como denomina Roman Gubern en su ensayo *Del Bisonte a la realidad virtual* (1996), aquella imagen actual que aparece con la implantación, por medio de las nuevas tecnologías, de los mundos virtuales. Laberintos formales, no materiales, que en su imagen-escena ciberespacial confieren engaño y disimulo de sus itinerarios, apariencia envolvente que hace posible la creación de imaginarios imposibles a través de la asistencia de la máquina. La imagen, en este contexto, se abre a la experiencia propia del usuario, que guiado por su subjetividad va surfeando y creando conexiones que implican cierta aleatoriedad. El salto evolutivo que ha dado la imagen gracias a las nuevas tecnologías es cualitativo, además de cuantitativo, y la revolución digital que ha conllevado abre una nueva realidad de cultura colectiva inmaterial, donde el autor parece disolverse realmente a favor de la colectividad, siguiendo aquella propuesta que señaló Barthes en su día.¹⁷³ Propuestas que ponen en entredicho todo el sistema artístico conocido hasta la fecha, pues sobre toda esta inmaterialidad lo que cuestiona es el mercado, señalando, de alguna forma, la obsolescencia inminente del propio arte visual. En este contexto, los medios han dejado de controlar el sistema, dado que, en un entorno virtual, el punto de vista es controlado por el usuario y no por el medio. Es ahora el usuario el que decide el qué y cómo de la imagen, pasando el medio a ser accesorio, no representando un agente que condicione la experiencia del usuario.

Encrucijadas de la imagen laberinto.

Hasta llegar a ese punto, en el que estamos actualmente y lo que nos quedará por ver, Roman Gubern nos invita a adentrarnos en un panorama que muestra la relación que hemos mantenido con las imágenes, en cuanto productos realizados por determinada cultura. El texto es un análisis de la evolución histórica de la imagen, y va desde los conceptos griegos hasta

¹⁷³ La muerte o desaparición del autor corresponden a planteamientos de la teoría literaria contemporánea, que explican que hoy día una vez realizada la obra ésta pasa a pertenecer a una cultura y al lector. Todo es cita de una cita anterior que se abre a multitud de interpretaciones, dentro de este contexto, para dar voz al receptor de la obra, el autor debe de desaparecer. Roland Barthes: «La muerte del autor» (1968), en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 65-71.

abarcar la llamada imagen virtual. Una escena donde parece que de manera consensuada las industrias culturales parecen haberse puesto de acuerdo para imponer una clase de «uniformización estética e ideológica planetaria»,¹⁷⁴ difundiendo un tipo de imágenes populares que penetran el imaginario colectivo a nivel global, desde el centro a las periferias. Todo ello, mediante el hiperrealismo que propone las copias fidedignas que difunden los medios, nos lleva a vivir en la creencia de que eso es la realidad y no su copia, lo que nos empuja a vivir en un simulacro cada vez mayor. Esto hace que recordemos a Baudrillard cuando en su texto, *La precesión de los simulacros*,¹⁷⁵ recordaba el cuento de Borges sobre un mapa tan detallado que llegaba a suplantar al territorio que representaba, con este texto Baudrillard nos advierte de que parece que lo real ha dejado de existir y sólo ha quedado su representación, o que es imposible distinguir entre lo real y su representación, dado que los límites que los separaban han sido borrados, lo que parece responder a un artificio gigantesco que nos conduce a cierta sospecha acerca de una implantación interesada.¹⁷⁶ Se halla inserta, también, cierta dificultad en la aparente fluidez de la imagen, incluso pareciera tornarse críptica e incomprensible. A causa de esto, Gubern opta por denominarla imagen-labirinto, que algo esconde; «aquella que no dice lo que muestra o lo que aparenta, pues ha nacido de una voluntad de ocultación, de *conceptualidad* o de *criptosimbolismo*»,¹⁷⁷ dada a rodeos, encrucijadas y desorientación. La imagen se vuelve cada vez más dada a una interpretación simbólica, instaurándose como modelo de la imagen labirinto, significando aquello que no muestran; transmiten información a la vez que la ocultan. En la actualidad, el recorrido al que invita la imagen labirinto que ofrece la virtualidad de las nuevas tecnologías se plaga de imprevistos y sorpresas, según la psicología el labirinto es símbolo mismo del inconsciente, así que nada mejor que denominar a la imagen actual como imagen-labirinto, pues qué otra cosa refleja sino el inconsciente colectivo que la humanidad construye cada día.

Esta atmosfera *hiperdensificada* a la que aludimos, provocada por el uso generalizado de las nuevas tecnologías, que posibilitan ahora más que nunca registrar y reproducir imágenes con una facilidad inusitada, provoca cuestionamientos que no pocos autores han decidido investigar desde diferentes sectores del conjunto que compone el saber. Parece inconcebible ya una vida sin que Internet no esté inserto de alguna u otra forma, desde esa red de dispositivos que plantean sobre el mapa de lo real un mundo virtual donde parece que nos sentimos más cómodos. Algo que nos persuade constantemente a través de las estrategias comunicativas que establece, donde la imagen quizá representa su arma más potente. Si antes decíamos que todo lo que le sucede a la imagen le interesa a la pintura, pues conociendo su concepción ampliada sabemos que una imagen, según la decisión e intención del artista, también puede ser pintura, ahora debemos ser conscientes y responsables a la hora de saber qué sucede con este nuevo régimen de la imagen que impone esta nueva red comunicacional, un impactante fenómeno que, sin duda, modifica nuestra manera de percibir el mundo.

¹⁷⁴ Roman Gubern: *Del Bisonte a la realidad virtual*, Barcelona: Anagrama, 1996, P.7.

¹⁷⁵ Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978, pp-7-80.

¹⁷⁶ En 1965 Paul Ricoeur acuña la expresión 'filósofos de la sospecha' para referirse a tres pensadores del siglo XX: Marx, Nietzsche y Freud, que desenmascaran la falsedad escondida bajo los valores ilustrados de racionalidad y verdad. En ese sentido quizá la fase posmoderna también contenga un significado oculto que haya que desentrañar y deban de ser otros autores los que tomen el testigo de los anteriores para hacerlo. Francesc Torralba: *Los maestros de la sospecha, Marx, Nietzsche, Freud*, Barcelona: Fragmenta, 2013.

¹⁷⁷ Roman Gubern, *Op. Cit.* P.8

El nuevo paradigma de la imagen

Uno de los autores más interesados en este fenómeno es Josep María Catalá, quien en su libro: *La Imagen Compleja, fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, de 2006, explica cómo esta multiplicación exponencial de la imagen transforma la concepción de la misma, así como el modo que tenemos de entender el mundo a partir de ellas. Lo que comprende un ingente imaginario que acaba conformando nuestra propia e ineludible Cultura Visual, la cual no depende tanto de las imágenes como de la moderna tendencia a visualizar o poner en imágenes lo existente, en esa actitud del actual consumidor de imágenes se diluye la diferencia entre representación visual y visión. La Cultura Visual establece un modelo plural donde no existe una imagen única sino muchas, como tantas formas de acercarse a la realidad. Dicha pluralidad comprende una realidad irreducible a un solo punto de vista, y tal incapacidad de síntesis provoca que las imágenes que genera la cultura visual sean complejas, en el sentido de abiertas en su interrelación constante con otras imágenes, lo que establece un sistema inestable en constante fluctuación.

Este tejido denso que representa la imagen compleja, adquiere significación desde el momento en que, como ya hemos visto anteriormente, se efectúa el salto del giro lingüístico al giro pictórico, un giro visual que no desplaza al texto sino que se superpone, añadiendo, si cabe, una capa de mayor complejidad al conjunto. Un efecto de *solapación* continua de imágenes que, al ritmo de la sociedad, deja a un lado la utopía de la transparencia, aunque parezca que es eso lo que ofertan, para recalar en una opacidad cada vez mayor, paradoja cercana al *procedimiento ceguera*¹⁷⁸ que se produce, tras tanto ver, en el espectador. Será éste el resultado de un entorno que esconde una cara oculta y perversa, dado a una confusión constante, pues las imágenes que este sistema pone en circulación ya no podemos distinguir si son producto de copias de la realidad o simulacros intencionados con intereses más o menos ocultos. Un *maremágnum* del que nadie parece escapar y en el que nos vemos implicados como productores igualmente, añadiendo más ruido al ruido, pues las imágenes ya no sólo se ofrecen como espectáculo a contemplar, sino que este espectador ha ocupa ahora una parte activa, pasando a habitar una parte de esa imagen, perdiendo la inocencia hacia un terreno que debiera requerir cada vez más razonamiento, pensamiento y reflexión. De ahí que nos interese tanto en describirla y vislumbrar su función real, más allá del adormecedor hedonismo que contiene dentro de la sociedad capitalista.

Multiverso pedagógico de la imagen

Se trata de diferenciar si las imágenes, en este contexto, siguen manteniendo sus funciones pedagógicas y epistemológicas al pasar de un sistema simple a un sistema interactivo, complejo. Ahí cuando la imagen pierde su estatus de representación fija del mundo para convertirse en una imagen en continua transformación multiforme, mediante la cual, a través de esa *deconstruida* imagen, ahora opaca, podemos vislumbrar aquellos

¹⁷⁸ Aplicado al arte, Miguel Ángel Hernández Navarro nos habla de ello en su artículo «(La) Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo», donde establece dos estrategias para provocar esta ceguera, bien por vaciamiento o bien por saturación. Este segundo caso sería al que nos remitimos al definir la situación de la densa cultura visual actual. Miguel A. Hernández Navarro: «(La) Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo» Valencia: revista *Debats* Nº 82, 2003, pp. 56-65.

mecanismos que anteriormente no nos dejaban ver el velo de la transparencia, como Foucault comenta:

(...) se trata, al enunciar lo que ha sido dicho, de volver a decir lo que jamás ha sido denunciado, (...) comentar es admitir por definición un exceso del significado sobre el signifiante, un resto necesariamente no formulado del pensamiento que el lenguaje ha dejado en la sombra, residuo que es su esencia misma, impelida fuera de su secreto; pero comentar supone también que este no-hablado duerme en la palabra, y que, por una superabundancia propia del signifiante, se puede al interrogarlo hacer hablar a un contenido que no estaba explícitamente significado.¹⁷⁹

De este modo, podremos hacer visible aquello que otrora estaba oculto. Es la parte de lo no-hablado, que refiere Foucault, lo que la imagen opaca muestra, algo que se hallaba latente y que el régimen anterior de la imagen transparente no mostraba. Dicha manera de representar ahora el mundo, emerge entonces como un cuestionamiento a plantear que ya no se adapta a parámetros fijos. Mientras que la imagen tradicional se limitaba a reproducir de manera superficial el mundo, tal y como otros campos, caso de la literatura y la ciencia, describían las cosas, de modo tendente a la transparencia, es decir: a que el conocimiento ha de ser accesible a todos los sujetos, la imagen compleja actual, dejando a un lado ese concepto de ventana *albertiana* de tránsito y abierta al mundo, aparece como estacionamiento susceptible de exploración que nos conduce a un análisis profundo de lo real, para su comprensión.

Por ello, el modo en que se muestra esta imagen pasa del isomorfismo de la mimesis, donde se trata de ser fiel al modelo de aquello que constituye motivo de retrato, recurriendo a una mayor o menor simbolización según cómo de fuertes sean los lazos que atan lo representado a lo real, que en su pretendida veracidad hiperrealista acaba precipitándose en una 'decadente' realidad virtual, a un valor de exposición continuo, que implica su validez didáctica, trascendiendo sus cualidades meramente documentales o testimoniales para ofrecer ese algo más que nos incita a la investigación, a recurrir a otras imágenes, a crear vínculos. En ese sentido podemos afirmar que la imagen compleja que ofrece el contexto presente se halla de por sí *hipervinculada*, cuestión que tiene mucho que ver con los parámetros que establece la posmodernidad cuando se refiere a los *metarrelatos* y el hipertexto. De ahí que la imagen tradicional parezca desempeñar un rol ilustrativo, como instrumento al servicio del texto, en una acción de alcance tal que cualquier imagen de otro medio que se hace colindar con el texto, ya sea cualquier imagen proveniente del cine, la pintura, la escultura, el grabado, etc., acaba funcionando como una ilustración al servicio de ese texto que acompaña, desactivando, de algún modo, otras posibles potencialidades implícitas según su condición original, pasando a ser un adorno visual del texto, lo que no quiere decir que reste su función como esclarecedora de ideas, iluminando el camino que conduce hasta ellas.

Mientras tanto, la imagen compleja aparece cargada de una reflexividad que apuesta por el proyecto futuro, que facilita las nuevas tecnologías en comunión con la imagen más tradicional. Estas nuevas imágenes ya no esconden su mecanismo ideológico sino que revelan de un modo didáctico y estético, como herramienta verdaderamente racional que supere el proyecto ilustrado. Dicha misión se da gracias al engranaje hipertextual que ofrecen los

¹⁷⁹ Michel Foucault: *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*. México: siglo XXI, 2006, p. 11.

entornos multimedia, que permiten indagar en aquellos mecanismos profundos de producción de sentido que el antiguo aparato semiótico solo podía descifrar superficialmente tras una ardua tarea. Esta reflexión que acontece la establece como multi-imagen, que aglutina imágenes de diferentes medios en expresiones audiovisuales dispares, que se sintetizan en el entorno digital, como mismo umbral o interfaz por el que acceder a dicho conglomerado hipertextual. Idea a la que volveremos más adelante, al comparar, metonímicamente, la pintura actual con dicha interfaz aglutinadora.

Interacción colectiva de la imagen

De esta forma, la imagen tradicional que servía de pasto a *la sociedad del espectáculo*, ante la cual el espectador permanecía pasivo y expectante, establecimiento cultural que arrastramos desde el Renacimiento y que linealmente siempre recorría un mismo sentido *emisor-mensaje-receptor*, ve ahora su culminación en esa Realidad Virtual que acorta las distancias que separan al espectador del espectáculo, pasa a ser una imagen interactiva por medio de la interfaz, que permite al usuario de la imagen actual organizar la información que ofrece y actuar sobre ella. Así se presenta esta imagen compleja, que emerge auspiciada por el denotado y pertinente ‘giro pictórico’, para resolver parte de los problemas que la ciencia moderna y la ilustración tuvieron a la hora de tratar de gestionar la diversidad, lo contradictorio y el desorden creciente de los sistemas entrópicos.

Utopía del tipo ‘Wikipedia Universal’ que, podemos decir, será consumada (aunque algo inalcanzable, la utopía no puede llegar a ser consumado, de ahí su contradicción a modo de oxímoron) cuando todos los seres adquieran la conciencia necesaria para actuar en tal proporción, futurible donde el proyecto *beuysiano* de la escultura social se vería realizado en su completitud. Un recorrido lógico de la situación de la imagen actual que no solo se muestra puramente racional, sino que, mediante el aparato envolvente que dispone, alcanza también la parte emocional del sujeto. Desde este universo de subjetividades, la realidad ya no es reducible, como pretendía la racionalidad ilustrada, a un solo enfoque, ocasionando que de una realidad única pasemos a hablar de ‘realidades’ múltiples de continuidad digital, que abren nuevos espacios fenoménicos, que necesariamente habrán de ser interactuados a partir de un desarrollo de pensamiento visual cada vez mayor. Tratando de escapar de la trampa ilusionista, la imagen compleja ha de *deconstruir* las fundamentaciones en las que hasta ahora se ha basado el saber científico ideal, para indagar sobre terrenos que previamente sólo habían sido explorados por el arte, como es la subjetividad. De este modo, la imagen abandonará su misión ilustrativa del texto para convertirse en co-gestora de conocimiento, dando alas a una fructífera comunión entre el arte y la ciencia, para encaminarnos al encuentro de la comprensión de ese ámbito innombrable, por inalcanzable, que supone lo real.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Lo real, en la teoría de Jaques Lacan, es un concepto críptico y no fácilmente definible, dado que para ello se requiere la asistencia del registro de lo simbólico y el registro de lo imaginario, ya que estamos hablando de algo que no es imaginario, ni se puede simbolizar. Lo real es autónomo, tiene presencia y existencia propias, por ello no es representable. Lo real no es lo mismo que la ‘realidad’, concepto de la esfera lingüística que se estructura simbólicamente. Lo real es *inconceputualizable*, paradójicamente es el no-fundamento inmanente del significante, se abstrae a toda formalización.

Desplazamientos fluidos

Así pues, tras el análisis del pensamiento de Josep María Catalá, podemos resumir que: bajo el signo de la objetividad, a la imagen transparente, mimética, ilustrativa y espectacular, del régimen anterior a la aparición de las nuevas tecnologías informativo-comunicacionales, le sucede, bajo el signo de la subjetividad, una imagen opaca, expositiva, reflexiva e interactiva que produce nuevas estructuras de conocimiento, que exigen nuevas formas de interpretar las imágenes, dado que se ha producido un desplazamiento en la importancia que antes se le otorgaba al texto a favor de lo puramente visual. Aquella pérdida del aura descrita por Benjamín en su recurrido ensayo, es reinscrita en la actualidad, tal y como Baudrillard suscribe al comentar el cambio profundo producido cuando la imagen abandona su estatus de mimesis de la realidad, su ilusionismo, para conformarse ella misma como realidad, pasando el mundo a ser la propia ausencia a representar, como también Zizek señala, parafraseando la película *The Matrix*, al titular su ensayo: *Bienvenidos al desierto de lo real* (2002). Por tanto, pasa de representar a presentar una realidad en la imagen, no reflejando ya nada y produciéndose el efecto inverso: el arte sin aura será ahora el encargado de añadírsele a la realidad, de tal manera que la realidad se convertirá así en arte, deviniendo estéticamente, como comenta Michaud en *El Arte en estado gaseoso* y Bauman en *Arte ¿líquido?*. En un mundo y un arte así concebido ya no tiene sentido hablar de 'original'; «no se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los desplazamientos»,¹⁸¹ pues ya no hay copia ni referente, solo imágenes que capturan o manipulan la realidad de un momento abierto a la lectura multidimensional, donde necesariamente ha de destaparse el mecanismo que las ha posibilitado, lo que nos conduce a investigar sobre su instalación, dado que sin ella, sin un espacio reservado, no se puede dar. De ahí que las nuevas tecnologías investiguen incesantemente cada vez más en este campo, en una clara intención de llegar a meternos las imágenes por los ojos, literalmente.

Hemos pasado de una imagen dependiente del medio que la transmitía, y que por ello se sujetaba a un significado y lectura específica, a un flujo de imágenes inestables y ambiguas que aguardan a ser destinadas a una ubicación futura. Una latencia que, en su conceptualización, hace concebir la imagen del momento presente como un fantasma sin cuerpo, flotante y efímero que puede llegar a instalarse en cualquier medio, tomando entonces forma y cuerpo. Mientras esta imagen fantasmal permanece latente, pueden fluir por ella diversas corrientes de interrelación subjetiva que la pueden exponer al cambio, hasta encontrar su cuerpo o medio definitivo, su puesta en escena en un dispositivo que cumple su función operativa, que desaparece a favor de la imagen, aportando un nivel de experiencia y sensación cada vez mayor en el usuario.

1.5.2.- Navegando la iconosfera. Discriminación y criterio

Según lo explicado, podemos considerar que recurrir a la iconosfera para construir nuestro propio imaginario, aquel que ha de servir de inspiración al pintor, es una disciplina que

¹⁸¹ Guilles Deleuze: *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996, p. 93.

ha de atender a la intención creativa. Si somos conscientes de lo comentado, del grado de simulacro al que estamos expuestos, podemos darnos cuenta de que la gran ficción total en la que estamos insertos nos obliga a elegir entre lo fundamental y lo accesorio, para establecer una jerarquía en eso que se ha vuelto real, dentro del complejo universo *transmedia*. Una ficción que nos arrastra a ser más fabuladores que ideólogos, pues en un momento que las ideologías se van abandonando solo queda seguir contando historias como hipertexto transversal interminable, que de algún modo siempre reserva un núcleo inmutable. En este entorno difuso el artista contemporáneo posee un difícil reto: dar respuestas creativas mientras se halla inmerso en ese cosmos en ebullición constante. Como en otras épocas, ahora la ciencia y la tecnología emergen como pilares que asisten al desafío estético de la época. La tecnología se ha vuelto tanto herramienta creativa como plataforma de exposición, en un proceso de retroalimentación incesante.

Esa polisemia, empuja al creador a armarse de alguna manera, a reforzarse psicológicamente ante tanta confusión, a no dejarse llevar, a utilizar adecuadamente esta herramienta de doble filo que supone la iconosfera. Para poder discriminar, primeramente, hay que poseer un criterio y este criterio se forma en el trabajo previo a la navegación. Lanzar nuestro barco al ancho mar nos puede acarrear más sorpresas de las que quisiéramos, pero si sabemos dónde ir, y nos hacemos con una buena brújula, ya podemos zarpar algo más seguros. Buscando ciertas claves referenciales podemos llegar a configurar una especie de nuevo 'realismo expandido', a través del entorno *transmediático* que proponen las nuevas tecnologías, que integrará lo imaginario y sobre todo la visión crítica en pro de la comentada ficción: «Los realismos modernos no propiciarán un descrédito de la fantasía y del engaño, sino un proceso de encantamiento por el cual la realidad misma queda sumergida en el territorio virtual y ambiguo de la *semiosis*. Se trata, en efecto, de un retraimiento de lo real, paralelo a una proliferación, de la referencialidad, de lo imaginario».¹⁸²

A nivel creativo, dicha referencialidad se ha de volver necesariamente transformadora, en ese sentido el mundo es como es y solo podemos cambiar nuestra forma de acercarnos a él en un recorrido convenido que establezca un mapa. Ese mapeo del momento presente debe estar cercano a las versiones *immersivas* e interactivas de la multitud de dispositivos que ofrece la realidad *transmedia*, versiones y narraciones unas dentro de otras, que nos hacen acercarnos al abismo de una situación fractal análoga a las *matrioskas* rusas. Lo que nos lleva a pensar que en esta nueva ventana virtual que se nos abre en la actualidad, como cuarto régimen *escópico*, un medio puede estar dentro de otro y así sucesivamente, lo que nos acerca a ese límite difuso, al que aludíamos al principio de la investigación, que nos acerca a la dificultad de discernimiento entre medios, haciendo cada vez más compleja nuestra percepción, mientras se acerca a un caos multifuncional próximo al intrincado funcionamiento neuronal de nuestro cerebro.

De igual forma que el cubismo anunció una nueva percepción al ritmo de la velocidad mecánica de los tiempos, la ciencia, que se afanaba por investigar aquello que denominó cuarta dimensión, se hace necesaria ahora proponer una nueva mirada acorde al siglo XXI. Lo que no es otra cosa que, tras ese inconsciente óptico que proporciona la instantaneidad de los

¹⁸² Juan Luis Moraza: *El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI*. Exposición homenaje a J.A. Ramírez. Madrid: MNCARS, 19 mayo-30 agosto 2010, p. 2.

medios, entrenar el ojo hacia un ojo avezado con criterio y que discrimine en su justa proporción, para afrontar la representación del mundo desde una *immersiva* flexibilidad multifocal, que abandona cada vez en mayor medida la concepción de un artista individual a favor de una inteligencia colectiva.

Avanzar a tientas, diferencia y repetición

Navegar este entramado laberíntico, intersticial y *rizomático*, nos conduce a una peregrinación por lo desconocido, dado que cada recorrido siempre se halla abierto a vicisitudes imprevisibles que el usuario se va encontrando consecutivamente. Un mapa así dibujado no puede recurrir a otra brújula que la intuición, sexto sentido al que hemos de confiar en este navegar a ciegas. El laberinto nos atrapa pero como sucedía en los antiguos relatos puede aparecer como una metáfora también, como emblemático recorrido que nos conduzca a un centro espiritual, o, para parecer menos místicos: a un centro de autoafirmación desde el que hacer pivotar nuestro discurso plástico. En definitiva, todo ese tránsito supone un viaje que nos transporte de la ‘oscuridad’ a la ‘luz’, desplazamiento que se puede asemejar a un videojuego, con sus dificultades, desvíos y pruebas varias, como la vida misma.

En donde todo confluye y se reconstruye, es necesario componer los procesos que van designando nombre a las sensaciones subjetivas, en un camino motivado por el conocimiento de la constitución esencial del sujeto en el entorno del imaginario colectivo, como no-lugar en tránsito permanente, que abre su espacio a una multiplicidad de capas que estructuran la existencia, conjunto que definirá una nueva condición humana caracterizada por la diferencia y la repetición, donde hemos de aclararnos a fin de sobrevivir o de encontrar un oasis fructífero que anime nuestro devenir creativo. Busquemos en el texto de Guilles Deleuze alguna orientación:

(...) la diferencia y la repetición ocuparon el lugar de lo idéntico y de lo negativo, de la identidad y de la contradicción. Pues la diferencia no implica lo negativo, y no admite ser llevada hasta la contradicción más que en la medida en que se continúe subordinándola a lo idéntico. El primado de la identidad, cualquiera sea la forma en que esta sea concebida, define el mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros. Un mundo en el que el hombre no sobrevive a Dios, ni la identidad del sujeto sobrevive a la de la sustancia. Todas las identidades sólo son simuladas, producidas como un ‘efecto’ óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición. Queremos pensar la diferencia en sí misma, así como la relación entre lo diferente y lo diferente, con prescindencia de las formas de la representación que las encauzan hacia lo Mismo y las hacen pasar por lo negativo.

La índole de nuestra vida moderna es tal que, cuando nos encontramos frente a las repeticiones más mecánicas, más estereotipadas, fuera y dentro de nosotros, no dejamos de extraer de ellas pequeñas diferencias, variantes y modificaciones. A la inversa, repeticiones secretas, disfrazadas y ocultas, animadas por el perpetuo desplazamiento de una diferencia, restituyen dentro y fuera de nosotros repeticiones puras, mecánicas y estereotipadas. En el simulacro, la repetición se refiere ya a repeticiones, y la diferencia, a diferencias. Lo que se repite son repeticiones y lo que

se diferencia es el diferenciante. La tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia. (...) ¹⁸³

En esta *caosmosis*, ¹⁸⁴ que supone una oscilación entre lo actual y lo virtual, como mundos que comparten el mismo espacio al modo de polos o interfaces sin límites que expenden interioridad y exterioridad; *extimidad*, ¹⁸⁵ el sujeto busca su identidad a través del espejo que le ofrece la representación del aparato *trasmmedia*, su identidad en ese Estadio del espejo que comentábamos con Lacan. Pero en el mundo del simulacro, la identidad no es más que otro mero avatar. Ante la mecánica repetitiva de las nuevas tecnologías nos empeñaremos en extraer aquellas diferencias que, sin embargo, se volverán repeticiones en un bucle que nos puede llevar al infinito. Pero si logramos, como expresa la parte final del extracto de Deleuze: «hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia», entonces quizá estemos actuando de una manera realmente artística, al menos más lúcida o despierta, sabiendo en qué consiste el sistema, conociéndolo, para acometerlo con el criterio suficiente como para realizar la labor intencionada liberados de la carga de una identidad *autorial* que, como antes comentábamos recordando a Barthes, se disuelve o desaparece.

Tomar distancia

Haciendo una alusión metafórica al zarpar de Odiseo en la *Iliada*, como una aventura que puede corresponderse con la que conlleva la experiencia, y hasta cierto punto pérdida, de lo contemporáneo, podemos volver a recordar a Barthes, cuando nos avisa que realmente «lo contemporáneo es lo intempestivo» ¹⁸⁶, una expresión, a modo de oxímoron, que tiene su antecedente en las *Consideraciones intempestivas* ¹⁸⁷ de Nietzsche, donde toma posición con respecto a su época. Es decir que: la aventura no ha de suponer la pérdida de un punto de referencia, nuestra Ítaca, nuestra patria. Esta segunda ‘consideración’ de Nietzsche, trata de «entender como un mal, un inconveniente y un defecto algo de lo que la época está orgullosa, es decir, su cultura histórica, pues yo pienso que todos somos devorados por la fiebre de la historia pero por lo menos tendríamos que darnos cuenta». ¹⁸⁸ Algo que se adapta perfectamente al contexto actual en el que los seres se hallan anestesiados, ‘devorados’ por la fascinación que implica el entorno *trasmmedia*..., pero hubiera que despertar. Y acaso para ello: ¿no sería una solución no caer de lleno en la ‘trampa’, sino situarse en el anacronismo? Esto es: tomar distancia, sin adaptarnos o acoplarnos perfectamente a las pretensiones que prepara para nosotros la época presente. Y que mejor, para situarse ahí, que tomando la

¹⁸³ Gilles Deleuze: *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorortu, 2002, p. 15.

¹⁸⁴ Sobre el concepto consultar a Felix Guattari: *Caosmosis*, Buenos Aires: Manantial, 1996.

¹⁸⁵ Concepto que aparece con Lacan «lo que es lo más íntimo es justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera» Jacques Lacan: *Seminario 16. De un Otro al otro*, Barcelona: Paidós, 2008, p. 246. Lacan emplea la figura de la banda de Moebius, para ilustrar la relación ambigua entre interior y exterior en la construcción del yo. En el 2001 el psiquiatra Serge Tisseron le da un nuevo enfoque al término, siendo *extimidad* lo contrario a intimidad. Lo que conllevaría la exposición de los aspectos íntimos de la persona (cuerpo, pensamientos, etc.). El individuo no se muestra para compartir algo con los demás sino que usa a los otros como un espejo donde reafirmarse.

¹⁸⁶ Roland Barthes, citado por Giorgio Agamben: *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p. 17.

¹⁸⁷ El conjunto de las cuatro *Consideraciones intempestivas*, que Nietzsche comienza a formular en 1873, forma parte de la producción temprana de Friedrich Nietzsche, apenas posterior a su primer gran libro: *El nacimiento de la tragedia*. Ver Friedrich Nietzsche: Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas I*, Madrid: Alianza, 1997. Friedrich Nietzsche: *Segunda consideración intempestiva*, Buenos Aires: Del Zorzal, 2006. Friedrich Nietzsche: *Schopenhauer como educador*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

¹⁸⁸ Friedrich Nietzsche: *Consideraciones intempestivas I*, Madrid: Alianza, 1997.

pintura como concepto y pretexto, para llevar a cabo ese desfase. Ésa será la diferencia fundamental que lleve al sujeto creativo, al pintor en este caso, a percibir y entender su tiempo, porque de algún modo supuesto, conceptualmente, se ha situado fuera de él.

Dentro de este esplendor que parece vendernos el sistema, el artista ha de ser aquel individuo que tiene la mirada fija en su tiempo, desde el afuera señalado, y es capaz de percibir no la luz sino la oscuridad. Ser conscientes de esta oscuridad, percibirla, no es sinónimo de pasividad, al contrario implica una actividad y una habilidad particular, que nos conduce a neutralizar las luces originadas por el tiempo presente para descubrir sus sombras, inseparables de sus luces, en ese sentido no hay que dejarse cegar. También ha de ser capaz de dividir e interpolar el tiempo, siendo capaz de transformarlo y ponerlo en relación con los demás tiempos, realizando una relectura inédita de la historia, citándola según las necesidades y exigencias que requieren sus planteamientos, tomando el pasado como el profeta del presente.

Topología rizomática de las subjetividades

La subjetividad inminente de este momento presente se halla reconocida a través de la pluralidad que establece las diferencias que aparecen como capas, ecos o tensiones de lo real, como acentos o agujeros que nos permiten acercarnos un poco más sin llegar a conocerlo nunca. En esta escena de la imagen actual aparece un concepto significativo, el de *rizoma*, donde

(...) cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas.¹⁸⁹

Las referencias, y por tanto las influencias, nos asaltan a cada paso de nuestro navegar y la concepción de rizoma nos posibilita entender la existencia de estructuras que encriptan un secreto envuelto en capas de apariencia, que los sujetos se afanan en descubrir desde la dialéctica que otorga el estado amorfo de la subjetividad, como aquel asunto entre el ser y el sujeto que lo reconozca en todas sus dimensiones re-creativas. En este contexto, surge la paradoja de *lo real*, donde el concepto de verdad y realidad son cuestionados como partes que construyen lo inteligible y lo subjetivo, siendo lo real no solamente aquello que se halla en el exterior de un sujeto sino también aquello que alberga en su interior; entendiéndose por ello una continua mutabilidad. Es por ello que, en nuestro investigar artístico, nos asalte la necesidad de la indagación desde la óptica *transdisciplinar* o *transmedia*, para solucionar o salir del atolladero al que la insistencia sobre un mismo medio nos puede llevar. Esta emergencia visual, mediática y tecnológica acontece de manera muy especial si nos interesamos por observar, desde su espectro, aquellos aspectos simbólicos que puedan ofrecernos indicios sobre respuestas a esos abismos a los que la propia época nos empuja. En ese sentido, la función del arte es esencial.

Heidegger dio una pauta que puede servirnos a la hora de situarnos: él se refería al pensamiento como hecho topológico donde pensar sería localizarse pensando. De ahí que su

¹⁸⁹ Guilles Deleuze y Felix Guatarri: *Mil Mesetas - Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 13.

«término *Nähe* adquiere una función *dislocante*, designa una figura de la ‘cercanía espaciada’»,¹⁹⁰ oxímoron que nos conduce a la elucidación de lo que es el ser contemporáneo, a través de esa conquista de la ubicuidad de la que Valery ya se hiciera eco. Pues la cercanía del ser con lo que habita, la imagen compleja en este caso, el ‘ser-ahí’ del ser corresponderá ahora a su patria sin fronteras:

El desenvolvimiento topológico de la idea de ‘cercanía’ no se limita a indicar la inmanencia del Ser en el enclave espacial del ‘ahí’ poblado por el hombre, sino también el alejamiento simultáneo por el que la proximidad supone una distancia, la morada en la patria implica una expatriación (*Heimatlosigkeit*) y la posibilidad destinada de una repatriación. De este modo la cercanía se colma de lejanía, lleva en sí su propio *autoextrañamiento* o la reverberación espectral de su ubicación de un ‘ahí’ remoto que está desde siempre *desfamiliarizado*, enajenado en la proximidad que entraña un espaciamiento inconsútil, una diferencia olvidada.¹⁹¹

En relación a ello, la deconstrucción ha de servirnos como ámbito en el que movernos, al momento de acometer la labor de extraer elementos útiles para nuestro trabajo. Dado que funciona como el pensamiento topológico al que aludimos, pues de lo que tratamos, al navegar intencionadamente la iconosfera para reflejarla en nuestra actividad artística, es de configurar un mapa de relaciones conceptuales, elaborando el lugar o territorio desde el cual se establece el concepto. La actualidad siempre viene mediada y determinada por los dispositivos que genera la tecnología de cada época, es una realidad implícita a la que nos vemos abocados como hijos de nuestro tiempo, la fórmula se establece al dar un paso atrás, como antes insinuábamos, y atacar la situación con actitud deconstructiva para que la inmersión que realicemos en los medios y las tecnologías pueda conservar siempre su parte crítica, resultado de cierto escepticismo nihilista también, por así decirlo. La deconstrucción reflexiona en oposición a la metafísica, que conlleva la búsqueda de un fundamento o principio último de lo real, privilegiando la presencia. La deconstrucción no busca esa presencia plena, ni llegar a un origen fijo, sino que pone de relieve la contingencia radical de todo fundamento, indicando que cualquier sitio siempre viene determinado por las estructuras históricas, políticas, filosóficas, incluso fantasmales de cada época y que nunca se pueden explicar ni controlar en su totalidad.¹⁹²

Responde, esta forma de actuar y pensar, a una estrategia coyuntural, y como tal hace referencia al momento y lugar determinados por la época. Respecto al lugar, que como hemos advertido se concibe desde los parámetros virtuales de la *cibercultura* como un no-lugar o espacio de tránsito, desubicado o en mutación constante, hay que tener en cuenta la noción de topología que nos ofrece Derrida, para aclarar ese pensamiento topológico heideggeriano al que aludíamos antes. El concepto de ‘topología’ aparece en los textos de Derrida, refiriéndose a estructuras particulares del discurso en relación a una referencia trascendente del sistema, generando una tensión entre esa referencia y el conjunto que trata de explicar. Por ejemplo, en su libro de 1998, *Ecografías de la televisión* utiliza este método para establecer la relación que existe entre los medios y la actualidad, para lo cual inserta un nuevo término que define como ‘*topolítica*’, en el sentido de que todo territorio se origina en la tensión con un límite, con una localización de la mirada que constantemente ha de ser

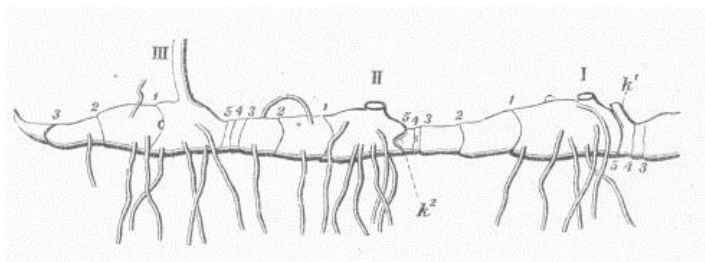
¹⁹⁰ José Manuel Cuesta Abad: *Poema y enigma*, Madrid: Huerga y Fierro, 1999, p. 167.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 167-168

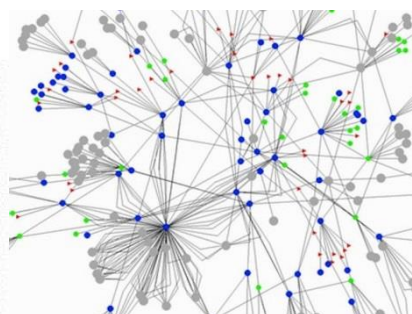
¹⁹² Cfr. Bennington, Geoffrey y Jacques Derrida : *Jacques Derrida*, 1994, Madrid: Cátedra, p.44.

revisada en función del todo. Siendo conscientes que nuestra mirada, dentro del juego algorítmico que instaura la subjetividad de la iconosfera, nuestra acción transforma aquello que encontramos en nuestro navegar. Todos somos ahora productores en la nueva política cultural. Cuando le preguntan a Derrida su opinión sobre este hecho, cómo el consumidor pasa a ser el actor en la producción, contesta lo siguiente:

El destinatario nunca fue simplemente un receptor pasivo. (...)La cuestión de la democracia, tal como se nos plantea desde hace algún tiempo, tal vez no esté ya ligada a la de la ciudadanía, al menos si la política se define por la ciudadanía y ésta, como lo hizo hasta aquí, por la inscripción en un lugar, un territorio o una nación cuyo cuerpo está arraigado en un territorio privilegiado, dado, perdido o prometido. Todos los problemas que abordamos desde hace un rato, los abordamos por referencia a una tecnología que desplaza los lugares; la frontera ya no es la frontera, las imágenes pasan las aduanas, el vínculo entre lo político y lo local, lo *topolítico*, queda en cierto modo dislocado. Todo lo que decimos en esta dirección debe integrar una dislocación general, a saber, el efecto determinante de las tecnologías o *teletecnologías* de que hablamos.¹⁹³



53. Eugen Warming, *esquema de rizoma*, 1884



54. Topología rizomática

Puede que, según esto, sólo nos hallemos en los albores de una nueva era de la imagen donde todavía apenas balbuceamos y todavía somos analfabetos. En el sentido que hablamos, el de la navegación de la iconosfera, que implica referencialidad de por sí, será un debate futuro el destinado a replantear esas cuestiones políticas del lugar y la pertenencia de las imágenes que nos ayude a discernir, componer, pegar y montar en una justa mediada, requerimiento a partir del cual han de surgir los programas didácticos orientados en ese sentido, provocando un nuevo tipo de relación con la imagen que desarrolle una conciencia selectiva. En ese sentido, nuestro navegar ha de responder a un continuo ejercicio de relocalización del fragmento en función del todo, cuestión que se torna dificultosa al pensar, como antes lo hacíamos al considerar el sistema general como un juego fractal de *matrioskas* rusas, que nos acerca al abismo.

¹⁹³ Jacques Derrida: *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires: Eudeba, 1998, pp.75-76.

1.6.- CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 1.

El título genérico '*Interferencias*' sintetiza de forma holística el espíritu que caracteriza la práctica de la pintura actual, como reflejo de una sociedad contingente, de señales confluyentes. Éste fenómeno se manifiesta desde tres vertientes: *calco o mimesis de código*, *prestamos representacional* y *error provocado* (influencias de otros medios icónicos en la pintura). Asimismo, la interferencia se puede interpretar como *transferencia*, proceso psicológico del pintor en el que se hace eco de las imágenes que le circundan, eso le posibilita construir su propio imaginario.

La pintura siempre ha probado la elasticidad de sus propios límites, donde se encuentra la relación osmótica que mantiene ésta con el fondo de polución; la iconosfera, donde se desarrolla. Es vital definir qué supone la imagen pictórica en ese contexto, recurriendo a la Teoría General de la Imagen y los Estudios de cultura visual.

Es necesario comprender la imagen pictórica como texto pictórico para saber la mecánica interna que regula su estructura y posibilitar su decodificación. Las diferentes estéticas que podemos encontrar de su traducción, dependen de un binomio expresión-contenido, que va mutando al tiempo que la sociedad va aceptando sus propuestas por convención. Esto nos lleva a un estado de constante redefinición de la pintura.

El tránsito del 'giro lingüístico' al 'giro visual', confluye en un momento presente donde el texto se acopla a la imagen, compleja alianza multidimensional que denominamos *metaimágenes*. Ellas tensionan la relación entre imagen y palabra en una compleja red de relaciones simbólicas que llamamos iconosfera, que atiende a políticas de la mirada. En ese contexto la e-image virtual repercute en un inconsciente óptico perceptivo cada vez más rápido. Este cuarto régimen escópico, contrastado con la imagen pictórica, produce cuestionamientos críticos aplicables a la pintura.

La definición del mapa de la investigación pasa por dar una visión general de la práctica de la pintura actual, para nuestro posicionamiento. La lógica inversa aplicada a este recorrido hace que nos fijemos en el fondo de polución, lo que la pintura no es, permitiéndonos definir mejor nuestro campo de estudio. Esta autoconciencia crítica tensa los límites de actuación de la pintura en un juego deconstructivo que prueba su elasticidad. De ahí, comprendemos una pintura ampliada por su expansión escenográfica, que da cabida a multitud de estrategias aplicables a la actividad pictórica, como reacción lógica para la continuación de ésta.

La pintura muestra allí donde las palabras no llegan. La pintura, en su silencio como 'principio de interioridad', mantiene su concepto de 'lo pictórico'. Propuestas poéticamente abiertas como reflejo del complejo mundo interconectado en el que vivimos. Esto corresponde a un 'cuadro de situación', que nos hace entender la pintura por la relación entre imágenes que propone. En ese sentido, la pintura posee el compromiso de aportar un lenguaje otro, que ofrezca reflexión y conocimiento a la esfera del saber del contexto presente.

Indagar en los procesos de construcción del imaginario del pintor se torna complejo en el contexto de una iconosfera altamente densificada y diversificada. Por ello, es preciso diferenciar 'el imaginario' de 'lo imaginario', a fin de desentrañar cómo funciona el desarrollo de la conformación de la identidad del pintor. Estadio del espejo donde la imagen contiene un señuelo, al que éste se acerca correspondiendo a sus deseos. La matriz simbólica que desempeña el papel del señuelo ahora, destacando sobre el resto de medios icónicos, es internet, donde se da una e-image compleja con la que se puede interactuar, que aglutina todos los medios anteriores a ella. Ante ésta el pintor debe acercarse con un criterio forjado por su intención artística, que hace utilizarla como una herramienta útil que sigue ampliando las posibilidades prácticas de la pintura. Navegar la iconosfera supone, para el pintor, contar con soluciones creativas inimaginables, donde el pensamiento se convierte en producción, en la intención de perseguir una singularidad significativa que lo identifique.

2.- PERVIVENCIA DE LA PINTURA EN UN NUEVO CONTEXTO ICÓNICO

2.1.-SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN:

DE UNA CULTURA DE MASAS A UNA CULTURA MEDIATIZADA

Existen unas reflexiones que Felix Guattari realizaría al final de su vida, publicadas con el título de: «Para una refundación de las prácticas sociales», donde adelanta la entrada de la sociedad en una era 'post-media', considerando el cambio social que todo ello conllevaría, derivado del aumento de la complejidad del sistema. Reflexiones que nos sirven para introducir nuestro capítulo:

(...), la inteligencia y la sensibilidad son objeto de una verdadera mutación debido a las máquinas informáticas que se insinúan cada vez más en los resortes de la sensibilidad, del gesto y de la inteligencia. Asistimos en la actualidad a una mutación de la subjetividad que tal vez sea todavía más importante de lo que lo fueron las de la invención de la escritura o de la imprenta. (...) Una renovación de la democracia podría tener como objetivo una gestión pluralista del conjunto de sus componentes *maquínicos*.¹⁹⁴

En el momento presente, desde la perspectiva del primer mundo, la realidad viene marcada por los medios tecnológicos, lo que afecta directamente a la representación de la imagen, su construcción y su posterior recepción. En ese sentido, la experiencia de la realidad también viene condicionada por estos medios; digamos que el sentir viene dado por los otros, como dice Paul Virilio y Enrico Baj recordando a Mario Perniola, en la época de las *sensologías*.¹⁹⁵ Es por ello que, en la actualidad, nuestra percepción se vea influida por aquella estética que determinan los códigos del mundo digital. La pintura, en este contexto, ha de pervivir, rodeada por los medios de comunicación, como espacio de intermediación entre las personas componentes de la sociedad de la información, donde la imagen, cada vez con mayor pertinencia, trabaja al servicio del consumismo al que orienta la globalización. Nos vemos abocados a una influencia constante; preconsciente, inconsciente o subliminar que, dada su asimilación, tomamos como algo natural, dentro del proceso que conlleva la época, sin pararnos a reflexionar lo que esto supone. Sobreexpuestos a una contaminación diaria,

¹⁹⁴ Felix Guattari: «Una refundación de las prácticas sociales», en *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid: Traficantes de sueños, 2004, p.127.

¹⁹⁵ Mario Perniola define *sensología* como un neologismo utilizado para referirse a la transformación de la ideología en una nueva forma de poder en consenso de las elites o la moda en el que, a través de factores sensoriales y afectivos, ahorra al individuo esfuerzo y responsabilidad, inventiva e independencia. En Mario Perniola: *Contra la comunicación*, Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

nuestra identidad se va fragmentando hasta convertirnos en imágenes consumibles de nosotros mismos, como señala Paul Virilio.¹⁹⁶

Desde esta atmosfera alterada, que se da a partir de la puesta en escena de los medios de comunicación como democratizadores de la imagen (a diferencia de momentos anteriores ahora mucha gente tiene acceso, mediante los dispositivos tecnológicos actuales, a la creación y difusión de imágenes en tiempo real), y sobre todo de Internet como agente catalizador de la aceleración en la proliferación y difusión de imágenes, es desde donde hemos de concebir una la práctica y la recepción de la pintura, en una etapa de la historia posmoderna que otros han considerado como *Altermodernidad*.¹⁹⁷ Esto hace que el estudio de cuestiones referidas a la imagen se complique, debido a la ardua tarea que supone intentar definir unos límites que aparecen del todo borrosos. Mientras tanto, esta inclusión de los medios tecnológicos en nuestras vidas, nos han llevado a que observemos la realidad a través del filtro que imponen, llevándonos a la falsa creencia de que por internet pasa todo, conformándonos con la virtualidad que ofrece, a riesgo de ir perdiendo progresivamente el contacto con lo real, con el cuerpo de la pintura, si es que ha de tenerlo. Dado que la inercia de esta evolución es imparable, no es cuestión de ser catastrofistas. En cambio, hemos de optar por analizar el cambio para adaptarnos; encontrar en las cualidades aportadas por los medios, de los que disponemos a nuestro alrededor, una interferencia positiva que altere nuestra visión del mundo, enriqueciendo nuestro discurso pictórico. Analicemos, por ello, aquellos factores que caracterizan la sociedad en la que vivimos, para hacernos una idea general del punto de vista desde el que situar la mirada del tema propuesto.

Comenzar por hacerse eco de la situación y el contexto que atravesamos en la actualidad, para ubicar nuestra investigación, es una tarea que nos lleva a analizar una sociedad que ha ido cambiando desde los parámetros que establece el uso de las tecnologías

¹⁹⁶ Paul Virilio y Enrico Baj: *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid : Casimiro, 2010

¹⁹⁷ En el sentido de tratar de definir aquella etapa que viene después de la modernidad, 'eso que viene después', ha habido muchos autores que tratan de establecer diseños paradigmáticos, que denominan de distinta forma, lo que Alan Kirby, en un artículo de la revista *Times Higher Education* (UK), publicado en 2010, llamó «Estados sucesores a un Imperio en caída libre», que generalmente se agrupan bajo la etiqueta de teorías 'Post-postmodernas'. Las categorías más conocidas dentro de éstas son: la *Altermodernidad*, propuesta por Nicolas Bourriaud, *Hipermodernidad*, por Guilles Lipovetsky, *Automodernidad*, por Robert Samuels, *Performatismo*, por Raoul Eshelman, *Digimodernismo*, por Allan Kirby o *Metamodernidad*, por Timotheus Vermeulen y Robin van den Akke. Quizá la postura de Nicolas Bourriaud sea la más interesante para nuestro estudio pues, aunque enfatiza la globalización como otras, centra su análisis, al igual que la de Eshelman, en lo estético. De hecho, *Altermodern* fue el título de la Trienal de la Tate de 2009, comisariada por el propio Bourriaud y planteada como intento de explorar qué está pasando en el arte contemporáneo actual y si efectivamente la postmodernidad ha muerto o qué significa ser moderno en este contexto. Según la presentación de la exposición: «*Altermodern* reivindica que el periodo definido como postmodernismo ha llegado a su fin y que está emergiendo una nueva cultura para el siglo XXI. El aumento de la comunicación, el viaje y la migración están teniendo un enorme efecto en el modo en que vivimos ahora. *Altermodern* describe cómo los artistas al frente de su generación están respondiendo a esta cultura globalizada con un nuevo espíritu y energía» Nicolas Bourriaud: *Altermodern: Tate Triennial 2009*, Catálogo de exposición Londres: Tate Publishing, 2009. Tal como recoge Bourriaud en el *Altermodern Manifesto*, «la cultura altermoderna es una recomposición de la modernidad en el presente, reconfigurada según el contexto específico actual. Así, se caracterizaría por el hecho de que el multiculturalismo y la identidad están siendo superados por la criollización que parte de la globalización cultural; un marco en el que los artistas se convierten en viajeros en un panorama saturado de signos y nuevas relaciones entre texto e imagen que abren camino a nuevas formas de expresión y comunicación mediante las que se materializan trayectorias – más que destinos – que se recorren tanto en el tiempo como en el espacio». En definitiva, podemos decir que el propósito del *altermodernismo* es la traducción de valores culturales de varios grupos y conectarlos a la red global. En él, los artistas se 'independizan' de su propia cultura, liberados de cadenas teóricas y estéticas. En ese sentido Bourriaud propone la noción de artista radicante como alternativa frente a los modelos del artista radical y el artista postmoderno.

de la información y el conocimiento. Tecnologías que se han ido inmiscuyendo poco a poco en nuestra vida diaria, haciendo que la mayoría de todas nuestras acciones se caractericen por este hecho. Eso nos ha ido obligando a adaptar y cambiar progresivamente nuestros hábitos y costumbres. Cuestión que no escapa a la práctica de la pintura, de ahí que la misión que persigue el presente capítulo trate de establecer en qué medida esto es así, calibrar en qué proporción la pintura se halla influenciada por las imágenes derivadas de aquellos medios que utilizan la tecnología para la reproducción de sus imágenes. Algo que, como veremos más adelante, nos llevará a repasar históricamente las primeras influencias, para transportarnos en un viaje que irá desde la difusión de los primeros grabados hasta nuestros días, donde ese fenómeno mediático en el que se ha convertido Internet parece eclipsar a cualquier medio.

Constatar esta situación es tarea obligada, dado que muchos de estos cambios sociales tienen una relación directa con la imagen, en el sentido de su creación, construcción, producción, distribución y posterior recepción. La imagen, por tanto, se convierte en el centro motor conceptual de la sociedad, como modo de persuasión en un mercado neoliberal que implica el consumo, haciendo uso de ella, dicho sistema, para la consecución de tal fin. Entonces, esta circunstancia y todo lo que tenga que ver con la imagen le importa a la pintura pues, aun no siendo ya ésta la imagen hegemónica de la sociedad, se halla en un constante proceso de apertura a diversas influencias que posibilitan la continuación de su práctica. Entre otras cosas porque la imagen mediática supone, en buena medida, el panorama icónico o visual que hoy nos rodea: no se trata de leerla sólo como medio, sino como paisaje o entorno contemporáneo.

Crear desde la incertidumbre en una sociedad posmoderna

En la actualidad, las sociedades más desarrolladas se hallan en una fase de admiración, ante la fascinación que le producen los descubrimientos propios de la evolución del mundo. Una evolución que nos lleva a estar informados en todo momento, a causa del proceso de adaptación de la sociedad al entorno de los medios de comunicación, estimulantes principales que abren el camino a la consecución de aquella aldea global que ya en su día vaticinara Marshall McLuhan. Tal facilidad de acceso a la abundante información constituye un campo de reflexión inaudito y de fácil acceso. Desde cualquier dispositivo ya podemos hacernos preguntas acerca de las cuestiones que atañen al ser humano. Estas cuestiones, sumadas a un ritmo vertiginoso de cambios y de interacción (pregunta/respuesta, búsqueda/hallazgo), donde se desconoce el resultado, acrecientan la incertidumbre del individuo. Esa falta de confianza que provoca el augurio de un futuro incierto, nos empuja a un estado de las cosas cada vez más provisional, que sin duda será reflejado en el arte. Pero, lejos de ser entendido como algo negativo, la manera de entender la incertidumbre puede representar: no un obstáculo a la vida, sino el origen real de grandes potencialidades, que permiten al ser humano reconstruirse y reinventarse constantemente, haciéndolo más fluido, versátil y adaptable a las nuevas situaciones inesperadas. Si estudiamos esta situación, desde la óptica que marca el principio físico de Incertidumbre del profesor Werner Heisenberg (1910-1976), realizando una lectura aplicada de su propuesta, concluye que el solo hecho de medir el estado de un sistema lo modifica, de manera que el resultado obtenido está siempre sujeto a un umbral mínimo de incertidumbre. De esto deducimos que: en un entorno caótico como es el actual sistema

mediático, somos responsables al saber que aquellas observaciones que realicemos sobre una cuestión pueden modificarla de algún modo.

Digamos que será bajo ese umbral de indeterminación donde el ser deba aprender ahora a moverse. El individuo, actualmente, desarrolla su actividad en un escenario abierto al cambio, que conlleva la revisión constante de todo, dentro de un estado *metaestable* sin fin, que, aunque trata de desarrollarse y venderse como afianzado, en realidad está sujeto a la mutación y la transformación continuas, bajo las pautas de un proyecto nunca acabado como lo son las sociedades de control, en las que convivimos vigilados como componentes de un panóptico. Pues, por el simple hecho de que vivimos ‘conectados’: accedemos al sistema en la misma medida que él puede acceder a nuestra intimidad. Una situación deformada respecto a la precedente; aquella donde los valores tradicionales sustentaban una conducta intrínseca. En estas sociedades de control, según Gilles Deleuze, «nunca se termina nada: la empresa, la formación, el servicio son los estados *metaestables* y coexistentes de una misma modulación, como un deformador universal».¹⁹⁸ Una continua variación que se impone como paradigma, que obliga al individuo a estar siempre alerta e improvisar la siguiente adaptación, allí donde la masa se disuelve a favor de una cifra, datos donde este individuo pasará a representar un mero algoritmo que lo identifica.

Muchos son los autores que han intentado sincrónicamente hacerse eco de los sucesos que conlleva la transición de una sociedad moderna a una sociedad posmoderna, donde no queda muy claro si existe ruptura entre una y otra, o la segunda es una postrimería de la primera. Hay una linealidad marcada, en este proceso, por el pensamiento filosófico, que parte desde Schopenhauer pasando por Nietzsche, que anuncia la crucial muerte de Dios e inaugura la entrada en la modernidad, hasta Heidegger. Cuando Nietzsche proclama que ‘Dios ha muerto’, algo que encontramos antes en Hegel,¹⁹⁹ se refiere al colapso de las ciudades estado y su orden autónomo, pudiendo ser considerado el precursor del pensamiento posmoderno. Como dice en *La gaya ciencia* (1882):

Dios ha muerto. Dios sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado. ¿Cómo podríamos reconfortarnos, los asesinos de todos los asesinos? El más santo y el más poderoso que el mundo ha poseído se ha desangrado bajo nuestros cuchillos: ¿quién limpiará esta sangre de nosotros? ¿Qué agua nos limpiará? ¿Qué rito expiatorio, qué juegos sagrados deberíamos inventar? ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿Debemos aparecer dignos de ella?²⁰⁰

Lo que inaugura un nuevo tiempo nihilista, pero a su vez la búsqueda de otros ideales donde depositar nuestros anhelos y esperanzas. Da comienzo una nueva forma de voluntad de interpretación y representación del mundo, ya iniciada en Schopenhauer, y del mismo ser humano, más impetuosa, en contraste con aquellas conllevadas por la metafísica tradicional, al centrarse en la responsabilidad que recaía en el individuo. Cosa que abre las puertas al relativismo subjetivista, que en vez de potenciar al individuo, como Nietzsche pretendía, lo

¹⁹⁸ Gilles Deleuze: «Post Scriptum sobre las sociedades de control», en: *Conversaciones*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, pp. 221-222. En este texto Deleuze hace un interesante análisis comparativo entre las sociedades de soberanía, las sociedades disciplinarias y las actuales sociedades de control.

¹⁹⁹ G. W. F. Hegel: *Fenomenología del espíritu*, México: FCE, 1971, p. 435.

²⁰⁰ Friedrich Nietzsche: *La gaya ciencia*, sección 125, México: Monte Ávila, 1990, p.115.

debilitaban. Este es el punto de inflexión que comienza a desmoronar los cimientos de la modernidad y hace entrar en crisis al individuo. Autores contemporáneos, de aquellos que denominamos posmodernos, partirán de dichas postrimerías para entrar a analizar el momento presente; Vattimo, Eco, Baudrillard, Debord... De éstos desentrañaremos sus posiciones para tratar de situar al lector en las características propias del momento presente, aquellas que nos han de posibilitar situar nuestro tema desde los parámetros contemporáneos adecuados.

Una nueva situación de gran expectativa para muchos y de desencanto desalentador para otros, que, desde un acercamiento general, marca un tamiz clasificador a modo de sesgo entre aquellas personas que entran en este nuevo modelo o aquellas que se quedan fuera. Así que no nos queda otra opción que comenzar por tratar de conocer y comprender este mundo que se plantea y del que formamos parte, como un periodo nuevo de la historia de la humanidad que ha provocado una auténtica metamorfosis social y cultural. Transformaciones de las condiciones de vida que están vinculadas a una revolución global más amplia, cuyo centro motor, para la formación del pensamiento, es el campo científico. Una esfera que ha cobrado vital importancia en las últimas décadas y ha modificado paulatinamente el ambiente cultural y las maneras de pensar. Los progresos científicos no solo permiten a la humanidad conocerse mejor sino influir, por medio de métodos técnicos, sobre la vida de las sociedades, ejerciendo de forma directa o subliminarmente, en muchas ocasiones, un control sobre estas. Disciplinas que durante mucho tiempo aparecieron escindidas y aparte, fuera del acceso del gran público, parecen ahora insertarse poco a poco, aunque, en muchos casos, sólo a través de la fascinación que producen algunos de sus descubrimientos.

Hacia una sociedad mediatizada

A partir de la revolución industrial se crea el sistema de sociedad de masas, que extienden una tendencia igualitarista entre sus componentes, algo que fue muy criticado desde la neo-marxista Escuela de Frankfurt (Max Horkheimer y Theodor Adorno) dado que tendía a una centralización económica y política, burocratización de todas las esferas de la vida social, predominio de las grandes organizaciones de carácter impersonal, atomización creciente de la población con la consecuente pérdida del sentido de comunidad, alienación, etc., en definitiva, como indican Armand y Michèle Mattelart: «un mundo totalmente *funcionalizado* y administrado que convierte al individuo en dócil instrumento de fuerzas anónimas»,²⁰¹ al servicio del capitalismo. Una crítica igualmente ejercida desde voces más liberales y republicanas como la de Ortega y Gasset, cuyo ensayo *La rebelión de las masas* (1929), se erige como férrea crítica a lo que él denomina hombre-masa, homogéneo y vulgar individuo que sacia los deseos que el sistema le confecciona. Según Ortega, una rebelión en este contexto sería imposible, dada la incapacidad de auto-organización de esta masa. En ese sentido, otro de sus libros digno de mención, como consecuencia de dicho fenómeno social, es *La deshumanización del arte* (1925), donde relata que, ante dicha progresión social, el arte acaba destinándose cada vez en mayor medida a una minoría, pues se vuelve cada vez más hermético para el acceso de la masa. Un programa de acceso de esos contenidos para el total de la sociedad, no hará otra cosa que insertar elementos de baja cultura, que derivarán en

²⁰¹ Armand y Michèle Mattelart: *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona: Paidós, 1997, p. 31.

cierta disolución del arte, tal y como éste era entendido entonces. Por tanto podemos deducir que, dentro de este programa, la masa corresponde a ese conjunto de individuos que es conducido a través de los medios, donde también es posible encontrar excepciones; individuos que caminan a contracorriente, individualidad que se verá reforzada con la llegada de la posmodernidad y la atención a las etnias y los grupos minoritarios, que se expresan amparados por una variedad sin centro de gravedad, invitados a alzar sus voces en medio del ruido reinante.

Tal correlato de índole social, que se desprende de la inclusión de los procesos mecánicos en los medios de producción y el incremento de velocidad en la vida diaria, lleva, a aquella parte de la humanidad tecnificada, a tener una concepción dinámica de la realidad, desechando el viejo modelo estático. Este fenómeno da lugar a nuevos planteamientos, acompañados de problemas intrínsecos, para los cuales es necesario confeccionar nuevos métodos de análisis y síntesis. Algo que, en principio, plantea dificultades en su consecución, originando, en muchas ocasiones, un desequilibrio notable derivado de la puesta en práctica de muchos adelantos técnicos que se tratan de imponer a la sociedad. Ello genera sectores de gran especialización y otros con un conocimiento muy general o somero acerca de ese conjunto de artefactos. Originados por la implantación de los medios masivos de comunicación y las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC), han ocasionado que la sociedad haya migrado desde lo que se denominaba cultura de masas a una cultura mediática. De ahí que sea crucial tratar de comprender los movimientos sociales actuales desde el punto de vista de los medios, dado que este cambio fundamental hace que el sujeto de la comunicación pase de una postura abstracta, en la cultura de masas, a un sujeto productor de sentido en la cultura mediática. El receptor de la información ya no sólo la consume sino que se ha vuelto crítico, siendo capaz de convertirse en emisor a la hora de opinar o editar el mensaje.²⁰²

Lo que hasta finales del siglo pasado era el cine, la radio y la televisión, aparte de los medios impresos tradicionales, se han ido sumando, en algo más de una década, en todo un entramado de autopistas de la información que se aúnan, debido a la revolución que supone esa red de redes llamada Internet, a través de satélite y fibra óptica. Comunicaciones de aplicaciones diversas como son: el correo electrónico, videoconferencias, educación on-line, bibliotecas digitales, visitas virtuales, videojuegos..., que posibilitan acceder a la información requerida desde cualquier parte del mundo, lo que ha hecho desaparecer las distancias, ofreciendo al usuario una interactividad que lo hace ser partícipe en la elaboración de los contenidos. Esto no quiere decir que se haya pasado drásticamente de una cultura de masas a

²⁰² El teórico canadiense Jean Cloutier se muestra, ante la comunidad que investiga la Comunicación contemporánea, como un pionero al explicar su teoría del EME-REC (Emetteur-Recepteur), con ella transgrede las convenciones de los esquemas clásicos de comunicación en los que se viene a dar una cadena de transmisión de información y de respuesta entre emisor y receptor. Cloutier da por hecho que los nuevos medios permiten que cualquier usuario sea a la vez emisor y receptor de mensajes. Hablaríamos por tanto de un EMIREC -si castellanizamos el término: emisor-receptor-, que, en unos casos, se convierte en EMIREC-emisor y, en otros, en EMIREC-receptor, según produzca o reciba, respectivamente, un mensaje o conjunto de mensajes. Esta es la posibilidad, del receptor de ser al tiempo emisor en el intercambio comunicativo, es lo que denominó el *self-media*, esto es: un medio con la capacidad de emitir y recibir mensajes, de posibilitar la comunicación de mí mismo a mí mismo a través del tiempo. Jean Cloutier: *L'ère d' Emerec, ou La communication audio-scripto-visuelle a l'heure des selfmédia*, Montreal: Presses de l'Université de Montréal, 1973. Ver también Abraham Moles: «Sistemas de medios de comunicación y sistemas educativos», en Abraham Moles (coord.) *La Educación en materia de comunicación*, París: Unesco. 1984, pp. 17-43 y Agustín García Matilla: «Los medios para la comunicación educativa», en Roberto AParici (coord.): *La revolución de los medios audiovisuales*. Madrid: La Torre, 1993, pp. 58-60.

una cultura mediatizada, sino que coexisten sin excluirse. La diferencia más notable que se puede apreciar entre ambas, es que, mientras en la cultura de masas los medios de comunicación constituían bienes materiales, en la cultura mediática han pasado a constituir bienes simbólicos. Con esto, las relaciones duales del tipo emisor/masa desaparecen para dar paso, como dice Muniz Sodré, a un «proceso comunicacional como una interpretación del sujeto con el medio técnico y cultural».²⁰³

El origen de lo que ahora estamos viviendo, como decimos, se halla el florecimiento de la cultura de masas, nacida al abrigo de la revolución industrial en el siglo XIX, que impone un nuevo sistema de producción de bienes materiales, que van convirtiendo la ciudad en un lugar de congregación de todos aquellos productos provenientes de la técnica y la industria, mediación técnica que propicia cierta artificialidad que redefine nuevas necesidades asociadas al ocio, el bienestar o la calidad de vida en ese entorno. Ante estas nuevas necesidades, surgen los medios de comunicación de masas (mass-media) que, debido a la estandarización y seriada producción, crean una cultura cada vez más homogénea y acrítica. En ese sentido, la radio y la televisión acabarán constituyendo los mayores emblemas de este tipo de comunicación. En cambio, con la aparición de la sociedad mediatizada, el lenguaje como mecanismo simbólico, en sus diferentes manifestaciones discursivas, crea otro espacio, no menos importante y crucial para el análisis de la comunicación masiva, que posibilita la producción de un sentido apartado de una producción meramente material. Los nuevos medios interpersonales que promueven las redes harán que el sujeto pueda moverse con actitud crítica en el campo social, dando lugar a la apertura y pluralidad, y al intercambio comunicativo donde indistintamente y de manera simultánea aparece lo local y lo global.

Según Héctor Schmucler: «En el mundo de la mediatización generalizada, ser es estar disponible en algún lugar de la trama comunicacional».²⁰⁴ Aquí el vínculo social se convierte en un sistema cuya máxima es la conexión. La circulación de la información permanente, como dice Baudrillard: «pone fin a los tiempos muertos y al mismo tiempo pone fin al tiempo mismo».²⁰⁵ Desde esta *destemporización*, que supone la densa iconosfera del entorno *transmediático* actual, quizá se haya abierto tanto el arco, que abarca la capacidad de reflexión y expresión del sujeto, que haya que enfrentarse a una reorganización del entorno mediático, a fin de gestionar los contenidos y digerirlos en su justa proporción. María Cristina Mata los expresa de este modo:

(...) la mediatización de la sociedad —la cultura mediática— nos plantea la necesidad de reconocer que es el proceso colectivo de producción de significados a través del cual un orden social se comprende, se comunica, se reproduce y se transforma, el que se ha rediseñado a partir de la existencia de las tecnologías y medios de producción y transmisión de información y la necesidad de reconocer que esa transformación no es informe.²⁰⁶

Si la progresiva aceleración de los aportes y avances técnicos dificulta un ejercicio teórico que permita tomar distancia de una tecnología, que está cada vez más presente en nuestra

²⁰³ Muniz Sodré: *Reinventando la cultura, la comunicación y sus productos*. Barcelona: Gedisa, 1998, p.28.

²⁰⁴ Héctor Schmucler: *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires: Biblos, 1997, p.19.

²⁰⁵ Jean Baudrillard: «Videosfera y sujeto fractal», en VVAA: *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 35.

²⁰⁶ María Cristina Mata: «De la cultura masiva a la cultura mediática», en la revista *Diálogos de la comunicación* nº56 lima. Octubre, Cali: Felafacs, 1999, p.85.

cotidianidad, los trabajos de corte científico, como la presente investigación, deben incluir en sus reflexiones ese vértigo de las mutaciones. Distanciarse de la tecnología no es, como podría parecer, moverse en los ideales de las observaciones objetivas (la naturaleza de los objetos que se observan no admiten tal método), es, más bien, situarse por encima de ellos y desvelar, en un ejercicio de síntesis, la virtud de su origen; los elementos diferenciados que los constituyen, sus relaciones y divisiones, y su dimensión subjetiva (en tanto se inscriben en un proceso de transformación cultural permanente). Es situarse, como insinuábamos en el capítulo anterior, a cierta distancia anacrónica, una atalaya desde la que poder sobrevolar para observar y determinar esas *Consideraciones intempestivas* que, desde la filosofía de la sospecha, también tuvo Nietzsche para su época.

Jesús Martín Barbero analiza este fenómeno en su libro *De los medios a las mediaciones* (1998), tomando como punto de partida la realidad latinoamericana. Mira el otro lado del proceso de la comunicación, a la recepción del espectador, terreno donde se aglutinan los distintos modos de apropiación de los contenidos que difunden los medios. Desde este prisma la comunicación se hace así cuestión de cultura y ningún medio, incluyendo la pintura, escapa a este sistema. Esto provoca que concibamos los mass-media como un territorio aún más amplio, que nos lleva a tener en cuenta aquellas redes comunicativas que continuamente se reinventan para atender las subjetividades del usuario, y aquellos procesos que tienen lugar a partir de las adaptaciones que se producen en dicho individuo. Barbero hace hincapié en las diferencias entre lo masivo y lo popular, estableciendo nexos de unión de dicho concepto en el contexto de la posmodernidad, que desembocará en una crítica sobre la responsabilidad dirigente que poseen las élites en la programación cultural de la sociedad. Quizá la mejor comprensión que podemos hacer en este libro, en adaptación a nuestro trabajo, sea esa propuesta de inversión del sitio de los cuestionamientos, de tal forma que nos posibilite la investigación de los procesos de formación y desarrollo de lo masivo, que conlleva las comunicaciones de los mass-media, e incidir en esos procesos desde lo que él denomina 'Mediaciones' y 'Sujetos', que en conjunto conforman la cultura del momento. Un análisis de cómo nos apropiamos del conocimiento de la realidad a través de una nueva manera de abordarla, que imponen los nuevos medios de comunicación, situándonos siempre del lado de la recepción útil, es decir: de los 'usos' que hacemos de la información que asimilamos, como dice Martín-Barbero: «de los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural».²⁰⁷ Así, proponiendo estas 'lógicas de los usos', se puede hacer hablar a esos modos de apropiación que suceden en la periferia receptora.

2.1.1.-Nuevos modos de vida, subculturas digitales y *glocalización*

Es en la periferia receptora donde, al albor de los nuevos planteamientos posmodernos que defienden la etnia y lo local, surgen 'nuevos dialectos' que se desarrollan desde la

²⁰⁷ Jesús Martín-Barbero: *De los medios a las mediaciones, Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987, p. 233.

resistencia. Fenómeno encaminado a la individuación subjetiva, asistida por la interconexión virtual del entorno comunicacional de las nuevas tecnologías. En este contexto, surgen las actuales subculturas digitales, que enfatizan los valores de su comunidad como subconjunto engarzado en la globalidad, unión entre lo local y lo global, que propone el avance progresivo de ese concepto que llamamos *glocalización*. Algo que es necesario explicar con mayor profusión para entrar a hacer un apunte de lo que significan estas nuevas subculturas digitales.

La *glocalización*

La *glocalización* es un término, acuñado por Roland Roberts, que nace de la unión de globalización y localización, desarrollado a partir de 1980 por las prácticas comerciales japonesas. El concepto procede del término japonés 'dochakuka' (derivación de *dochaku*, que significa: 'el que vive en su propia tierra'). De su raíz económica deriva hacia otros sectores en la actualidad, por tanto podemos enfocar el término desde la perspectiva económica o cultural, comprendiendo el hecho de ser capaz de actuar e incidir en lo local mientras se piensa y relativiza globalmente, de tal forma que el individuo o empresa consiga adaptarse a las particularidades y singularidades de su propio contexto, lo cual otorgará una identidad propia y diferenciará sus producciones para atender a los requerimientos de su propia localidad. En realidad, este fenómeno supone una estrategia de resistencia ante la uniformidad global, en defensa de lo autóctono. Pero ¿cómo realizar este proceso?, Antonio Bolívar Botía se lo plantea en los siguientes términos:

El terreno al que queremos llevar esta relación entre global/local se sitúa sobre qué tipo de identidad cabe en unas estructuras sociales globalizadas, que —a primera vista— parecen disolverla. No se trata de hacer una narrativa de autoafirmación *identitaria*, sino de explorar la tensión entre la sociedad red y el yo-nosotros *identitario*, entre el universalismo (valores cívicos) y el particularismo (diferencias culturales), desde la perspectiva de la educación pública. Este es un problema clave de nuestra actual coyuntura: cómo ligar ambos mundos, cuando ya la acción política no lo hace. En efecto, fue una función esencial de la política moderna vincular ambos ámbitos en función de lo universal (Derechos Humanos o soberanía popular); con la reivindicación y reconocimiento en la segunda modernidad de los derechos culturales de cada grupo, el modo de integración se desvanece.²⁰⁸

Estas reflexiones conectarán con el tema del 'imaginario social y las exclusiones', lo que, a su vez, llevará a analizar el papel que juega la configuración del imaginario por parte de la sociedad, en esa reconfiguración del sistema capitalista a través de la percepción y el uso que, desde lo local, se hace de él. Si antes el discurso ideológico se generaba desde el centro a la periferia, ahora ha de ser esta periferia la que tome el mando para reconfigurar, ante la crisis ideológica, una nueva *pseudoideología* o *metaideología*. Un hecho que ajusta las cuentas a la globalización, poniendo su programa ideal en aplicación al lugar real, mostrando unos desajustes que pueden ser equiparables a lo que sucede con la brecha digital. Canclini lo explica así:

²⁰⁸ Antonio Bolívar Botía: «Globalización e identidades: (Des)territorialización de la cultura», en *Globalización y educación*, revista de educación (nº extraordinario), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, pp. 269.

La amplitud o estrechez de los imaginarios sobre lo global muestra las desigualdades de acceso a lo que suele llamarse economía y cultura globales. En esa competencia inequitativa entre imaginarios se percibe que la globalización es y no es lo que promete.²⁰⁹

De hecho, la globalización puede que no resulte otra cosa que un gran velo embellecedor y sintético que en realidad oculta toda la densa complejidad del mundo, donde también, hay que advertir, existen muchas zonas que se quedan fuera por no cumplir ciertos requisitos que imprime dicha globalización. Por otra parte, por mucho que se pretenda defender lo local, no existen culturas que podamos llamar puras sino que todo es producto de una hibridación continua. Existe entonces, cosa promovida por el multiculturalismo posmodernista, una oscilación continua entre la integración y la conjugación de las identidades en un contexto que se torna cada vez más complejo. En la construcción del imaginario, fiel reflejo de las inquietudes reales de cada individuo, allí donde también la pintura está presente, la tecnología se inmiscuye irrefrenablemente, adentrándose en nuestras vidas cotidianas. Un proceso que, como hemos señalado, está cambiando nuestra forma de relacionarnos, así como nuestra forma de interpretar la realidad y, en consecuencia, confeccionar un nuevo imaginario que, posiblemente, pueda dar lugar a una renovada concepción del arte y la pintura.

La cibercultura

Tratando de hacer significativo lo que el uso de determinada herramienta puede hacer por ese cambio de concepción, Pierre Lévy, en su libro *Cibercultura*,²¹⁰ concibe la tecnología como una herramienta que se produce en un momento determinado condicionando a la sociedad. Según esto, se debe hablar de las consecuencias directas que produce ese impacto, como si de un atentado se tratara. Un impacto que, en el paso de una producción analógica a otra digital, transforma el concepto de representación de la imagen, adquiriendo nuevos valores impensables tiempo atrás, que tornan la situación hacia un complejo espectáculo global tendente a la inmersión virtual, donde el más claro exponente de este hecho es la industria del videojuego. Según Lévy, no existe *determinismo tecnológico*, dado que los procesos de innovación y cambio tecnológicos no son autónomos y cerrados, sino que interaccionan en un ambiente de retroalimentación constante con los sistemas culturales y sociales. En la práctica, la distinción entre técnica, cultura y sociedad no es más que mera conceptualización, pues, en realidad, implican una impureza repleta de interferencias donde las tres entidades forman un complejo sistema de interrelaciones. Cabe destacar cómo, en el segundo apartado de su libro, Lévy se centra en sus 'Propuestas', como una reflexión sobre lo que puede ser la llave de la cultura del futuro, desde lo que él denomina: 'lo universal sin totalidad'. Conclusión que comprueba a partir de cómo este concepto se manifiesta en las

²⁰⁹ Néstor García Canclini: *La globalización imaginada*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 12.

²¹⁰ La cibercultura es un neologismo que añade a la palabra cultura el prefijo *ciber*, cuyo origen está en la palabra *cibernética*, que posee relación con el concepto de lo virtual. La sociedad información y de la comunicación, en sintonía con las nuevas tecnologías, ha revolucionado la manera de acceder, apropiarse y transmitir la información, lo ha propiciado inéditos itinerarios sociales, políticos y económicos. La cibercultura posee tres características fundamentales: *Interactividad*, capacidad del entorno digital definido por la computadora para conectar dos o más personas, *Hipertextualidad*: que proporciona acceso interactivo a cualquier cosa desde cualquier parte, lo que conlleva una nueva condición de almacenamiento y gestión de contenidos, y *Conectividad*: que genera redes interconectadas por internet. Según esto la Cibercultura es «el conjunto de las técnicas (materiales e intelectuales), de las prácticas, de las actitudes. de los modos de pensamiento y de los valores que se desarrollan conjuntamente en el crecimiento del ciberespacio.» Pierre Lévy: *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Barcelona: Anthropos, 1997, p.1.

formas artísticas y el conocimiento, que se ha producido a partir del auge de la cibercultura. Este estado 'universal sin totalidad', Lévy, lo explica de la siguiente manera:

El ciberespacio se erige en sistema de sistemas pero, por este mismo hecho, es también el sistema del caos. Encarnación máxima de la transparencia técnica, acoge sin embargo, por su irreprimible profusión, todas las opacidades del sentido. Dibuja y vuelve a dibujar la figura de un laberinto móvil, en extensión, sin plan posible, universal, un laberinto con el cual Dédalo en persona no hubiera podido soñar. Esta universalidad desprovista de significación central, este sistema del desorden, esta transparencia laberíntica, yo la llamo 'lo universal sin totalidad'. Constituye la esencia paradójica de la cibercultura.²¹¹

Es decir: el complejo, ambiguo y contradictorio sistema al que aludimos, y que conecta con aquella imagen-laberinto de Gubern, en la expansión y transformación *cuasicósmica* que conlleva, guarda en sí esa paradoja de *incompletitud*, de apertura eterna. Lo que supone que: cuanto más información recibe, si supuestamente esa era la clave primigenia para alcanzar un objetivo totalizador, por el contrario menos totalizador se vuelve. Disyuntiva que se establece al enfrentar este sistema con los medios tradicionales, que, por su naturaleza, aparecerán fácilmente manejables. Ahora, el nuevo medio, que también contiene a los anteriores de forma digitalizada, ya no se articula sobre el cierre semántico, sino por la 'inteligencia colectiva' que va moldeándolo en cada contacto. En definitiva: el ciberespacio facilita a los individuos conjugar su imaginario y su inteligencia a favor del desarrollo humano, en el mejor de los casos.

Esa diferenciación, que propone lo digital en relación a los medios anteriores, supone un cambio drástico que todavía hemos de digerir. El paso de unos medios de reproducción analógicos a unos digitales supone un proceso centrado en la variación del modo en que la información es manejada durante el transcurso de captura, procesamiento y transmisión de la misma, a partir de la codificación y decodificación del código binario que compone su lenguaje, capaz de producir y reproducir textos, imágenes, sonidos, etc., lo que con anterioridad hemos denominado *entorno transmedia*. Esta tecnología, unida a la telecomunicación que establece la red de Internet, nos traslada a una instantaneidad e interactividad sin precedentes en la historia; un archivo es producido y capaz de ser reproducido si es preciso en la otra parte del mundo de manera instantánea. La propia información que ofrece la realidad puede ser captada por medio de dispositivos, que la trasladan a interfaces donde se procesa mediante programas de síntesis, con el fin de almacenar esta re-creación de la realidad o transmitirla como una nueva realidad virtual o realidad aumentada. Este proceso no solo se extiende al terreno de lo visual sino que, en la actualidad, se investiga su aplicación a ámbitos inimaginables, dado que ha sido enorme la fascinación que ha producido la inserción de las nuevas tecnologías en todos los sectores de la sociedad. Las posibilidades ilimitadas que anuncian es un tema en constante investigación, en pro de seguir aumentando las capacidades del ser humano.

Desde los parámetros que designa la posmodernidad, en cuanto a la distinción de la diferencia y la apertura a la incertidumbre, el mundo digital e Internet aparecen como acontecimientos que se integran en nuestras vidas, como espacios dispuestos a hacer realidad

²¹¹ Pierre Lévy: *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*, Barcelona: Anthropos, pp. 83-84.

cualquier posibilidad, por utópica que pudiera parecer. Esto hace albergar en el individuo esa esperanza emancipadora, la ansiada libertad que parece mantenerse en el horizonte de la humanidad. Asumido el cambio que supone, nos zambullimos en un *mar* diverso, repleto de singularidades en constante transformación. Un mundo digital que se instaura como columna vertebral de una virtualización que expande los márgenes de la imaginación, según palabras de Pierre Lévy. Mediante nuestra interacción con las nuevas tecnologías hemos variado, casi sin darnos cuenta, nuestros modos de vida y con ellos nuestra concepción de la realidad, transformándose nuestra capacidad de interpretación de lo visual, pasando de ser una vía de aprehensión de conocimientos a una extensión de interpretación, asimilación y participación de experiencias que vivimos intensamente, pudiendo casi llegar a tocar. Esa tactilidad inducida, percepción *háptica*,²¹² a la que nos hemos adaptado, nos hace creer en la verdadera existencia de aquello que vemos, entrar a habitar la ilusión que propone el medio. En ese sentido parece que el individuo va actuando por descarte, quedándose con aquel medio que le proporciona más veracidad o mejor sustituye lo real. Como relato de este hecho, podemos recordar, a modo de metáfora, la obra del visionario Marcel Duchamp, *Se ruega tocar*, de 1947, que se plantea desde una poética amorosa *hipernaturalista*, acorde con su *Étant donnés*, donde la mirada precede a la acción,²¹³ que, de un modo virtual, se acaba ejecutando.



55. Marcel Duchamp, *Se ruega tocar*, 1947

Dicha activación, eminentemente mental, exige del individuo nuevas formas de interpretar el mundo, interpretaciones que seguirán estableciendo convenciones sociales en torno a la realidad. La experiencia de esta realidad será, como afirma Maurice Merleau-Ponty,

²¹² *Háptica*: designa la ciencia del tacto, por analogía con la acústica (oído) y la óptica (vista). La palabra, que no está incluida en el diccionario de la Real Academia Española, proviene del griego *háptō* (tocar, relativo al tacto). Algunos teóricos como Herbert Read han extendido el significado de la palabra 'háptica', refiriéndose por exclusión a todo el conjunto de sensaciones no visuales y no auditivas que experimenta un individuo.

²¹³ Juan Antonio Ramírez: *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela, 1993, p. 194.

previa al razonamiento. Esto señala una vía que va desde el ver hasta el razonar, de *lo visible* a *lo invisible*. En el estado de lo no-pensado, pre-reflexivo, anterior a lo visual, se halla nuestra experiencia vital con la realidad. De una manera espontánea llegamos a tener, como dice Merleau-Ponty, «una experiencia del mundo, un contacto con el mundo que precede todo razonamiento sobre el mundo».²¹⁴ Esto sucede a todo aquel que entra en contacto con el entorno de la cibercultura, pero es en la vibración de ese *infraleve* donde el creador ha de estar atento. Más allá de la experiencia continua y cotidiana, ese mundo invisible que se halla al fondo de lo carnal, o de la promesa de un cuerpo, que virtualmente nos remite el ciberespacio, supone aquello impensado que se mantiene agazapado como posibilidad, correspondiendo a una estructura sustentante que «lo habita, lo sostiene y lo hace visible»,²¹⁵ revelando «su posibilidad interior y propia, el Ser que este mundo es».²¹⁶ Una búsqueda que siempre nos permitirá, adaptados a los nuevos usos, ir un paso más allá, descubriendo las capas de la superficialidad para dirigirnos directamente a la esencia. Acción necesaria dado que, en un mundo eminentemente visual, el individuo se ve arrastrado a un estado de hedonismo extremo, que hará desaparecer el lapso reflexivo, o el intervalo necesario para la asimilación y recapitación en el pensamiento. Por eso, en el contexto donde el individuo se ve rodeado constantemente de estímulos visuales, su conducta cambia y una de dos: o bien puede dejar de pensar o hacerlo de un modo instantáneo, adquiriendo un inconsciente óptico, lo que sería pasar a un estado de pensamiento automático continuo o conquista de acción inconsciente cada vez mayor.

Dicho fenómeno, pensamiento automático ante el estímulo visual, la mayor capacidad de lectura de la imagen y la adquisición de conocimientos a través de ello, es apreciable en los llamados nativos digitales, que naturalmente se integran, desde una actitud que pudiéramos calificar como de generación espontánea, a habitar la imagen compleja que ofrece el *entorno transmedia* interactivo, con total soltura y naturalidad. Es de estos sujetos el futuro y es ya, en el momento presente, donde, quizá desde una posición todavía oculta o invisible, como decíamos antes, están agrupándose en unas subculturas digitales que parecen ver cumplido el programa de la posmodernidad, en el sentido de dar cabida a un pluralismo que denota la diferencia desde la subjetividad.

Subculturas digitales

Subcultura es un término que designa una partición, no peyorativa, que implica una pertenencia a otra cultura global, pero que, como microsistema complejo, puede ser estudiada a través de sí misma. En ese sentido, existen toda una serie de tendencias que solo existen ahí, en el ciberespacio, con sus propias estéticas, tan efímeras que a veces no llegan a durar como para trascender, pero que, en otras ocasiones, parecen llegar para quedarse, saltando a su representación en otros medios como la pintura. En este entorno es apreciable que, cada vez con mayor intensidad, todos los productos que genera la industria cultural parecen dirigirse hacia el sector más joven de la población. Por esta causa, las subculturas juveniles están adquiriendo un rol notorio en lo que a cambio social se refiere. En este sentido, todo lo relativo a ídolos mediáticos que fue imponiendo la cultura popular desde mediados de siglo

²¹⁴ Merleau Ponty: *Sentido y Sensibilidad*, Barcelona: Península, 1977, p.59.

²¹⁵ Merleau Ponty: *Lo visible y lo invisible*, Barcelona: Seix Barral, 1970, p. 31.

²¹⁶ *Ibid.*

XX, ha colaborado para dar origen, estilo y valores singulares a todos estos movimientos, cuya existencia es preciso señalar pues, de lo que estos movimientos y subculturas pueden aportar depende, en parte, el futuro de la pintura. En ese sentido, resulta significativo como éstas han ido poco a poco constituyendo sus propios iconos culturales,²¹⁷ con una cierta lógica *neotribal* posmoderna que comenta Maffesoli,²¹⁸ que se ha ido inmiscuyendo instalada desde posiciones críticas hacia los mismos procesos de *posmodernización*. Un hecho que, según el propio autor, llega a ejercer su alcance en la esfera de lo político, como comenta en su libro *La transformación de lo político. La tribalización del mundo posmoderno*, de 2005.

Subculturas que, a veces, emergen como contraculturas en lucha contra la norma establecida, envueltas en culto extremo a la imagen y la estética a través de lo mediático, enarbolando así su propio estandarte del cambio, de un modo muy distinto al que pretendiera en su día la revolución de Mayo del 68 francés, pues ahora la ideología está ausente o, si queda algo, es bastante inconsistente. De este hecho podemos encontrar antecedentes en los movimientos Beatnick o Hippie estadounidenses, que comenzarán a generar, desde su rebeldía ante el sistema establecido, patrones y pautas concretas de comportamiento que van generando sus propios mitos, como comenta Maffesoli:

Lo cierto es que los mitos, cristalización de sueños colectivos, hacen que una sociedad sea lo que es. Sin embargo, debe saber primeramente detectarlos y, luego, interpretarlos. Y eso sólo se puede hacer mostrando lo que los precede: porque cada época debe saber elaborar el atlas de su imaginario para establecer sus referencias e identificar el 'rey secreto' que, más allá de los poderes aparentes, la rige en profundidad.²¹⁹

Es decir: por muy disparatado que parezca, puede que por medio del análisis de estas subculturas podamos llegar a acceder a eso que se oculta, invisible, ese 'rey secreto', como dice Maffesoli, que rige el sistema en profundidad. Una cosa; el deseo o los sueños colectivos, que los nuevos rastreadores algorítmicos de la red de Internet no han tardado en incorporar a sus programas, con intención clara de medir nuestros anhelos, en definitiva: una forma más de sujeción a la 'sociedad de control'. En este aspecto, retomamos lo que desarrollamos en el primer capítulo, al hablar del imaginario del pintor, en las palabras de Maffesoli, cuando dice que «cada época debe saber elaborar el atlas de su imaginario». Una operación que se revela fundamental para la actividad pictórica y esa búsqueda esencial que se halla más allá de la apariencia. Con el conocimiento, por otra parte, que ya la labor del artista no supone la labor del peso que tuviera antaño, sino que, quizás, ahora posea un peso mayor la hegemonía de lo simbólico, que va configurando la inteligencia colectiva a la que aludíamos anteriormente. Colectividad que establece tendencias estéticas a seguir, con sus símbolos comunes, tradiciones y ritos, estableciendo su referencia en los ídolos mediáticos para desplegar toda una serie tics posturales, gestuales y verbales, aparte de una actitud característica, cada una la suya, frente a la sociedad y la vida. Parece como si esta forma de sociabilizar tratara de integrar al individuo reconociéndose en ese otro que mantiene actitudes similares y, aparte, como advierte Bauman, supusiera «una guía confiable para liberarnos al menos de parte del

²¹⁷ Michel Maffesoli: *Iconologías: nuevas idolatrías posmodernas*, Barcelona: Península, 2009.

²¹⁸ Michel Maffesoli: *El tiempo de las tribus. El ocaso individual en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

²¹⁹ Michel Maffesoli: *Iconologías, Op. Cit.* p.11.

espectro de responsabilidad de nuestras decisiones».²²⁰ Como veremos, en mucha de la pintura actual, dichos estereotipos provenientes de estas subculturas a las que aludimos y que nos llegan a través de los medios, se colarán también en su estética, transformando los motivos hacia una concepción más abierta de lo pictórico y, en muchos casos, hasta reivindicativa de aquello que defienden.



56. José Carlos Naranjo Bernal, *Gran poder*, 2014

2.1.2.- Pantallización de la sociedad y nueva sensibilidad

En el primer capítulo hablábamos del concepto de iconosfera (*cfr.* 1.3.3.), que ha desarrollado Roman Gubern; ahora nos vamos a apropiarnos de otro término, al que también se refiere para explicar un fenómeno que nos condiciona, debido a la proliferación exponencial del número de pantallas a nuestro alrededor: hablamos de la 'pantallización de la sociedad'. Ante el crecimiento exponencial de la imagen y sus dispositivos en forma de pantalla, donde todo es visualidad, los posibles intersticios de silencio parecen estrecharse, entrando de lleno en el ruido visual más atonador. Espesa atmósfera donde es difícil distinguir, discriminar o aislar, aunque nuestro deber, como creadores, implique el hacerlo, intentando establecer referencias en una amalgama donde todo está interconectado e interrelacionado. Esto, sumado a la caída del ser,²²¹ a favor de un estar en el mundo,²²² (pues parece que la metafísica

²²⁰ Zygmunt Bauman: *Ética Postmoderna*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004, p.28.

²²¹ Heidegger lo califica como la *desontologización del ser*, caída y pérdida de éste, pues evolutivamente se ha ido vaciando de su contenido existencial, lo que desemboca en un olvido especulativo. Martin Heidegger: *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

²²² Tal y como lo explica Heidegger, lo que él denomina el *Ser-ahí* depende de los demás entes, donde se produce lo que llama la «caída» (*Verfallen*) en el mundo, donde ese *Ser ahí* se transforma en estar «con otros», repitiendo lo

acabó en la modernidad y con ella este tipo de preguntas transcendentales), es lo que nos toca en el presente. Y más que un estar ahí, un estar en el 'entre', pues como comenta Octavio Paz: «Si no es la metafísica sino la historia la que define al hombre, habrá que desplazar la palabra ser del centro de nuestras preocupaciones y colocar en su lugar la palabra *entre*».²²³



57. Iñaki Gracenea, *Sin título*, 2008

El espacio-entre

Un espacio intersticial del pensamiento, de la inquietud que propicia la no coincidencia entre interior y exterior, que confirma la permanencia de una sospecha. En palabras de Groys, Zizek, Agamben o Benjamin, aquello que establece un 'régimen de excepción' es proclive de ser sospechado, como pasa en el entorno intermedia, cuya imposición establece una huella como perturbación del mundo, en presencia del otro.²²⁴ Un espacio-entre que se constituye como nuevo espacio de saber,²²⁵ abierto a la barbarie, a una estética de lo bárbaro,²²⁶ de lo que quiebra por entre-medio en la «dialéctica del suspenso».²²⁷

El proceso de implantación de las nuevas tecnologías en nuestras vidas nos ha llevado a vivir 'suspendidos' en la pantalla, tema que también desarrollamos anteriormente al hablar de la *imagen compleja* (cfr. 1.5.1), a vivir ese 'entre' que conecta a los sujetos en la 'cultura del inter' (*intersubjetividad*, *interdisciplinaridad*, *interculturalidad*, *intertextualidad*, *internet*, *intermediático*...). Sistema que, en atención al giro subjetivista que ha dado el mundo, trata de colmar los deseos personalizados del individuo, que poseen su paradójica finitud definitoria en

que todos dicen; en el ansia ávida de ver y saber algo nuevo en actitud de disipación; o a la ambigüedad confusa y ofuscada que resulta de no entender qué es genuino y qué no. *Ibid.*, pp. 193-202.

²²³ Octavio Paz: *El peregrino en su patria*, México: FDCE, 1989, p. 68.

²²⁴ Emmanuel Levinas: *La huella del otro*, México: Taurus, 2000, p. 73.

²²⁵ Doble movimiento de desaparición del sujeto y la diseminación del lenguaje que aparece en Michel Foucault: *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

²²⁶ Deleuze habla de una «filosofía de la barbarie», Gilles Deleuze: *Pintura, el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2008, pp. 212-215.

²²⁷ Walter Benjamin: *Dialéctica del suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Lom, 2009.

lo que podemos considerar como conceptos inconmensurables. Campo transcendental de la subjetividad espectral que acontece en la pantalla que intermedia entre los sujetos, donde todo es el afuera de la imagen, contando, más que la asociación o atracción de imágenes, ese intersticio o esparcimiento que hace que cada imagen se arranque al vacío e inmediatamente vuelva a caer en él.²²⁸ Abismo del instante fantasmal que produce un paso de *ser* en lo real a un *estar* en una ficción de lo real, como gran espectáculo que es legitimado por el medio tecnológico, que emancipa a la representación, a la reproducción y a la producción de lo real.

Mutabilidad de la imagen

En ese sentido el problema de la representación de la imagen, como ocurriera con la aparición de la fotografía, vuelve a cobrar un gran protagonismo en el debate de la cultura visual, dada la suplantación de la realidad por la hiperreal virtualidad. Con ello, las reglas del juego han cambiado, la imagen ya no se comporta de la manera que lo hiciera con los medios tradicionales del pasado; ahora, con las nuevas tecnologías, parece transmutar al ritmo de nuestras necesidades o deseos, bajo este prisma de concepción general de la imagen, al igual que ocurriera con el paso de la fotografía al cine, podemos decir que la imagen ha pasado a ocupar un estatus dinámico, en comparación con el estatismo (no interactividad o mutación en tiempo real en función del espectador) de otras épocas. El hecho que posibilita esta mutabilidad de la imagen, es el paso de los medios reproductores de la imagen de su condición analógica a su condición digital, lo que le confiere su autonomía y actúa de un modo similar que el ideal de la lógica, lo que ocasiona una dialéctica entre el reflejo simbólico del pensamiento humano y el pensamiento lógico del mundo, que se irá construyendo al compás del anterior. La imagen en ese contexto ya no representa una escena, sino el reflejo del laberinto de nuestros deseos.

La pantallas, bien sean de los televisores o de diversos dispositivos tecnológicos, invaden nuestra vida diaria, convertidos en auténticos ordenadores de bolsillo. Ya podemos tener acceso a internet e interactuar con nuestro entorno desde un Smartphone, en el que podemos instalar multitud de aplicaciones a la carta según nuestras necesidades. Estas interfaces interactivas han cambiado nuestra forma de percibir la realidad, aparte de aumentar con creces nuestro imaginario. Participamos con y en la realidad que se halla al otro lado de la pantalla, allí donde parece que la *bidimensionalidad* del propio soporte físico desaparece, habitamos la pantalla cada vez con mayor naturalidad y nos atrevemos sin miedo a ser productores de imágenes. Con esta nueva forma de relacionarnos con la imagen, quedan atrás aquellos patrones culturales que creíamos inmutables, renovando nuestra forma de aprender cómo se comporta la imagen. Aquella ventana renacentista a la que nos asomábamos ya no es estática, sino que atiende a nuestras necesidades y se transforma a nuestro ritmo, y nosotros con ella, a un tiempo. La distancia entre el ser humano y la imagen ha disminuido. En un primer momento fue la preocupación por la reproducción de imágenes a través de los medios manuales, más tarde por su reproducción mecánica, llegando hasta la clonación digital, y ahora parece que se fuera convirtiendo en un organismo autónomo, al mutar con nosotros mismos. Esto no acerca poco a poco a situaciones híbridas entre el ser y la máquina:

²²⁸ Jean-Clet Martin: «El ojo del afuera», en VVAA: Guilles Deleuze. *Una vida filosófica* (coord. Eric Alliez), Santiago de Cali y Medellín: Revista *Sé cauto* y Euphorion, 2002, p.39.

encuentros cada vez más sofisticados y de los que seremos testigos en un futuro no muy lejano, algo que nos acercará, cada vez más, a la condición de *ciborg*.²²⁹

Lo virtual

En esa identificación continua de la realidad, que sitúa al sujeto en un contexto determinado a través de una imagen, que adquiere progresivamente mayor importancia en un mundo saturado de ellas, podemos llegar a lo que Gubern ha denominado la imagen laberíntica, que tratamos en el primer capítulo (*cfr.* 1.5.1.). La imagen se hace presente en el espectador como percepción directa de la realidad, de la simulación obtenida a través de la imitación codificada de ésta, o como imaginación simbólica en la propia cabeza del mismo. El poder que la imagen actual posee, hecho que nos lleva a decir que su campo de actuación se amplía, radica en la facilidad con la que llega a la cabeza del espectador, con una contundente fuerza enunciativa y reconstructiva de la realidad. Un artificio intencionado que permite la comunicación, a la vez que nos construye y nos identifica. La imagen, en este contexto densificado, se transforma en un laberinto intersticial por el que navegar, una iconosfera que se ve ampliada considerablemente a causa de la imagen digital, conduciéndonos directamente a la realidad virtual, oxímoron que habla de la realidad a través de su virtualidad irreal, aquella por la que nos evadimos o escapamos y que, en suma, recuerda a muchos relatos que establecen esa fuga o transformación, como señala Román Gubern:

La atribución de existencia real a la imagen desborda el marco de las imágenes personales, como demuestra la bella leyenda del pintor chino retenido en palacio por el emperador, quien para escapar pintó con gran exactitud un paisaje de su provincia natal, se introdujo en él y se perdió en el horizonte, en una curiosa premonición de nuestra realidad virtual. Pero los ejemplos más llamativos e inquietantes de animismo icónico ilustrados por escritores del siglo pasado proceden de las imágenes personales, de unos dobles figurativos poseídos por una extraña fuerza vital. Tal es el caso de *El retrato ovalado* de Poe, en el que el pintor roba la vida a su amada al pintar con gran perfección su retrato. Más inquietante es todavía el caso del libertino protagonista de *El retrato de Dorian Gray*, quien no envejece en la vida real, mientras sí lo hace su imagen en un retrato, al que por fin apuñala y cae entonces muerto. En este y otros ejemplos literarios ilustres, el *Doppelgänger* es presentado como una duplicación figurativa dotada de una vida insidiosa, como una alteridad isomorfa agobiante que plasma el lado oscuro del sujeto.²³⁰

El terreno de lo virtual, allí donde cada uno puede ser quien quiera, e incluso desatar el retorno de lo reprimido,²³¹ provocará, según palabras del propio autor, una crisis del

²²⁹ *Ciborg, o cyborg*, es una criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos, generalmente con la intención de mejorar las capacidades de la parte orgánica mediante el uso de tecnología. El término 'cyborg' fue acuñado en 1960 por Manfred E. Clynes, quien junto con Nathan S. Kline trataba de definir a un hombre 'mejorado' que podría sobrevivir en una atmósfera extraterrestre: «Los viajes espaciales desafían a la humanidad no sólo tecnológicamente sino también espiritualmente, ya que invitan al hombre a tomar parte activa de su propia evolución biológica» Naief Yehya: *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*, Barcelona: Paidós, 2001, p.41.

²³⁰ Roman Gubern: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos, 1996, pp. 63-64.

²³¹ El Retorno de lo reprimido es un concepto del psicoanálisis que describe el proceso o mecanismo psíquico mediante el cual los contenidos que fueron 'reprimidos', es decir: expulsados de la consciencia, tienden constantemente a reaparecer de alguna manera distorsionada o deformada. «Se trata de una efectiva represión (desalojo) de un contenido y del retorno de lo reprimido, no de la cancelación de la creencia en la realidad de ese contenido. Podría decirse que en un caso es reprimido (suplantado) un cierto contenido de representación, y en el otro la creencia en su realidad (material). Pero acaso esta última manera de decir extienda el término

conocimiento clásico, dado que el referente con la realidad, la capacidad de distinción entre ésta y su simulación, se desvanece en pro de un espectáculo irreal que desarticula el proceso tradicional de adquisición de conocimiento, que va de lo sensible hacia lo inteligible.

Fragmentariedad

Solo podemos analizar los fenómenos dados, a partir de la puesta en escena de esa *deus ex machina* que representan los nuevos medios tecnológicos, relativos al acontecer de la imagen como un inmenso juego de realidades fragmentadas y secuenciadas de forma laberíntica, pues cada una nos remite a otras tantas de cualquier medio o momento de la historia que imaginemos, bien sea como documento real o como ficción recreada dentro de esta gran simulación que supone. Esto origina, asimismo, un juego cruzado de diálogos que se apoyan en lo que la posmodernidad defiende como la 'utopía emancipadora del fragmento', que la modernidad no pudo alcanzar. Pese a la potencialidad que estos autores de la posmodernidad tratan de cargar en lo que el fragmento representa. En el momento presente, éste viene condicionado por diversos mecanismos propios de los medios de comunicación, que enfatizan ciertos ciclos que responden a los flujos de la moda, lo que hace que éste llegue de alguna manera ya prefabricado, a modo de cliché o estereotipo, lo que condiciona la búsqueda libertad individual, de ahí que siga manteniéndose como utopía, inalcanzable. Inaccesible e inabarcable como es este conjunto de fenómenos, en relación a la imagen, que se están produciendo en la actualidad, lo que ocasiona un movimiento rizomático de nuestro conocimiento,²³² que busca el sentido de esas estructuras abiertas, que articulan el discurso de la escena contemporánea expuesta, por medio de la iconosfera, a la relación de todas sus partes, constituyendo éste uno de los métodos más fiables.

Con ello se traslada el punto de vista único desde el que observar esta escena alegórica (que, en relación a la historia institucional del arte con respecto a la representación y a la mimesis, propone Leon Battista Alberti en el Renacimiento, sentando las bases de lo que será la época de la Teoría del Arte propuesta por Vasari, hasta la llegada de la modernidad con Manet), a un punto de vista múltiple o a múltiples puntos de vista (cuestión que en el arte propone el cubismo, en un intento de reflejar, a partir de la fragmentación del espacio, algo irrepresentable como es el tiempo, la cuarta dimensión). A través del fragmento y el carácter múltiple que ofrecen las nuevas tecnologías parece que esta cuarta dimensión se haya conquistado y que el don de la ubicuidad sea ahora posible.

Nueva sensibilidad y actitudes ante el nuevo entorno

Si el paso de la recepción de una imagen estática a una imagen móvil ya supuso en el espectador del siglo XIX un gran shock, como relata Benjamin, que transformó su sensibilidad

'represión' (esfuerzo de desalojo o suplantación) más allá de sus límites legítimos». Sigmund Freud: «Lo ominoso», en *Obras completas*, vol. XVII Buenos Aires: Amorrortu, 2007. 215-55.

²³² Rizoma es un concepto filosófico desarrollado como modelo descriptivo, por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su obra *Capitalismo y Esquizofrenia*, compuesta por dos volúmenes: *El antiedipo* de 1972 y *Mil mesetas* de 1980, donde la organización de los elementos no se rige bajo una subordinación jerárquica sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. Deleuze lo equipara a una 'imagen de pensamiento', basada en el rizoma botánico, que asimila las multiplicidades, que pueden ser *continuas* (diferencias de tipo y virtuales, simultaneidad, fusión, sujeto subjetivo, duración...) o *discretas* (diferencias de grado y reales, sucesión, yuxtaposición, objeto objetivo, espacio...)

cambiando simultáneamente su forma de percibir el arte pictórico, con la llegada del *entorno transmedia*, que ofrecen las nuevas tecnologías, no iba a ser menos. Una imagen que ha perdido el marco y es capaz de aglomerar todos los medios anteriores a través de la sensación *háptica* e interactiva de una pantalla plana, trastoca toda la construcción semiótica que hasta la fecha había edificado con esfuerzo el lenguaje de la pintura. La sensibilidad del espectador cambia a efectos generales, como cambia la de aquel, sobre todo la de aquellos individuos nativos digitales, que se acerca a la pintura con la intención de aprender sus claves, bien sea para su contemplación o para iniciarse en su práctica.

Lo que antes podía servir para explicar la pintura ahora queda obsoleto, consistiendo nuestro reto en encontrar mecanismos que se adapten a los nuevos planteamientos impuestos en torno a la imagen que difunde el entorno *transmediático*. Dado que no podemos abandonarnos al hedonismo del ocio que propone perderse dentro de este entorno caótico, quedándonos tranquilos y sosegados a merced de las corrientes circulares que propicia este mar, nuestro cometido, como creadores o pedagogos responsables, será el de analizar la situación y generar estrategias para una continuación de la práctica pictórica acorde a las claves presentes. Por ello, se abre ante nosotros la incalculable tarea que supone ordenar todo este *maremágnum*,²³³ algo que se adelantó en el capítulo primero al referirnos al rigor, como discriminación y criterio, que se debe tener al navegar la iconosfera (*cfr.* 1.5.2.). Cometido que debemos aceptar si queremos realizar una labor creativa responsable y acorde a los tiempos que corren, es decir: sabiendo todo lo que ya ha pasado desde una perspectiva poshistórica. Desde este estado caótico y óptica múltiple, que han originado la digitalización y los entornos virtuales, que ya interaccionan como dispositivos protésicos del ser humano, Javier Echevarría señala:

Desde este punto de vista de los sujetos, el espacio electrónico se ubica ante todo en sus mentes, aunque sea precisa una serie de prótesis tecnológicas (teléfono, televisión, ordenador, etc.) para que los sujetos accedan al tercer entorno. Denominamos cuerpo electrónico al cuerpo humano implementado por un conjunto de prótesis tecnológicas que le permiten acceder y ser activo en el tercer entorno. Se trata de un *tecnocuerpo*, no de una entidad física ni biológica.²³⁴

Se accede a la información desde un razonamiento transformado por este tercer entorno, que propicia la adquisición de conocimientos de un modo diferente al que estábamos acostumbrados, pues éstos dilatan la extensión de las posibilidades que anteriormente se encontraban limitadas, abriéndose la puerta a nuevos modelos aún por descubrir. Es en este punto donde la voluntad propia del individuo entra a ser una clave decisiva, dentro de todo

²³³ Ardua tarea que retoma, de forma renovada, la acción clasificatoria abordada por el proyecto ilustrado, que Michel Foucault comenta en *Las palabras y las cosas*. Remitirnos a la estética ilustrada en la actualidad, desde luego, pertinente, dado que nos movemos en otro paradigma. Pero, quizá, sea necesario retomar algo de ese espíritu, frente al sistema programático de la industria cultural, reposicionando su reflexión estética. Una tarea que no ha de suponer la localización arqueológica del saber profundo, sino el ánimo reconstructivo con el objetivo práctico de volver sobre el análisis del espacio estético, como hipótesis que restablezca la subjetividad contemporánea de la razón. Michel Foucault: *Las palabras y las cosas, Una arqueología de las ciencias humanas*, México: Siglo XXI, 1985. pp. 217-245.

²³⁴ Domingo Hernández Sánchez (Ed.): *Arte, cuerpo y tecnología*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003, pp.17-18. Javier Echevarría plantea un nuevo modelo de espacio social que denomina «tercer entorno», partiendo de la tesis de que las nuevas tecnologías de la información y las telecomunicaciones ofrecen una plataforma «que difiere profundamente de los entornos naturales y urbanos en los que tradicionalmente han vivido y actuado los seres humanos», en Javier Echevarría: *Los Señores del Aire: Telépolis y el Tercer Entorno*, Barcelona: Destino, 1999, p.14.

este proceso. Pues éste, en la pretendida búsqueda inherente de su independencia, no trata de hacer otra cosa que adaptarse a un contexto, acoplarse a esa transformación, participando de ese estado fluido.²³⁵

Esta relación origina un arduo debate entre la complejidad y la incertidumbre, que provocan las nuevas tecnologías entendidas como progreso, es decir: punta de flecha incuestionable a la que se debe tender sin reparos. Esta dicotomía, entre complejidad e incertidumbre, que se produce en cada decisión tomada por el individuo en dicho contexto, sería, según la fórmula planteada por Jorge Wagensberg,²³⁶ el equivalente a sumar complejidad más anticipación o incertidumbre más acción. Lo que proporciona una respuesta automática, como único radio de acción de un ser lanzado a la escena visual que impone ese tercer *entorno transmedia*, un contexto que idolatra la imagen y en donde la complejidad nace como un proceso de emergencia, para tratar de organizar unas estructuras aparentemente coherentes pero que no siguen un patrón establecido, sino que son móviles y dinámicas, transformables y mutables, paradigma de la plasticidad más conceptual. Éste es el ámbito ilimitado en el que se muestra la imagen y en el que nosotros, como espectadores, hemos de anticiparnos, con la consabida complejidad que establece, para adaptarnos y no caer al otro lado de la brecha digital o, al menos, para tener conocimiento de que eso está ahí, para utilizarlo como herramienta o conceptualizarlo dentro del discurso de nuestra obra. Un mundo visual que se muestra repleto de simulacros y presencias virtuales engañosas y aparentes, que nos llevar a un caminar desconfiado con alto grado de incertidumbre, pues no se sabe lo que hay al otro lado de la puerta, a dónde nos puede llevar una imagen, o lo que puede pasar con el propio sistema o, inclinándonos hacia el lado más extremista, incluso con la humanidad entera.

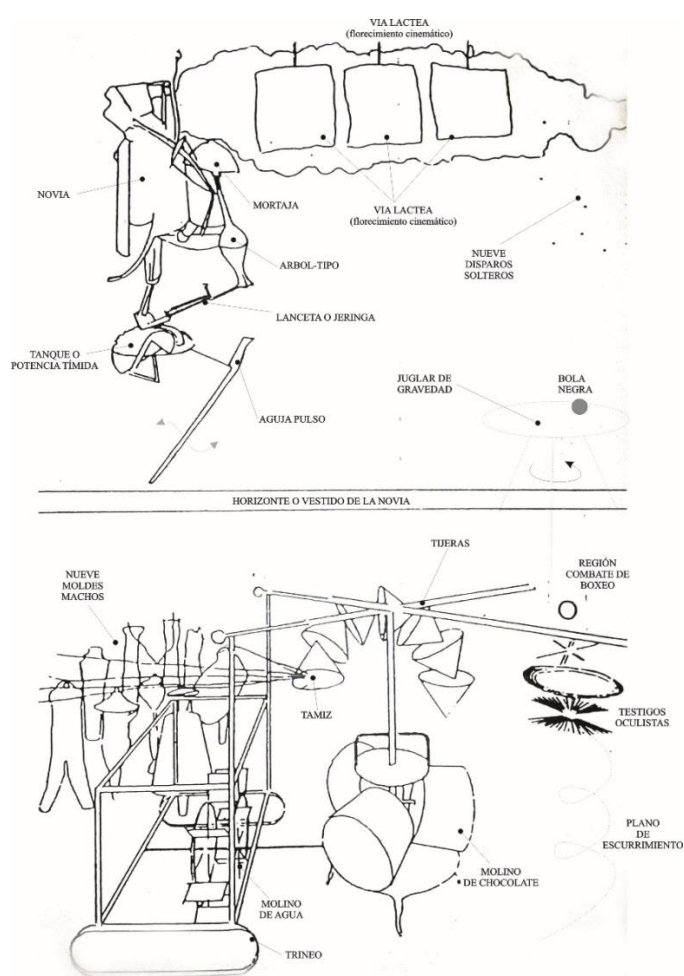
Lo tecnológico se muestra como acontecimiento de nuestras propias vidas donde lo real desaparece a favor del artificio. El medio es su propio mensaje,²³⁷ lo que parece satisfacer al individuo, depositando su confianza en un progreso que promete un mundo perfecto, *pseudoculminación* aparente del moderno proyecto de la ilustración, en cuanto a ordenación de los saberes. Pero no hay que dejarse engañar, esos medios que la sociedad dispone a nuestro alcance son extensiones, pero también amputaciones del ser humano, pues, recordando lo que decíamos, la tecnología, en la práctica, desempeña su función como prótesis. Como indicaba McLuhan en *La Novia Mecánica: Folclore del hombre industrial* (1951), la sociedad contemporánea es un remolino caótico donde sólo se puede encontrar sentido a través del camino de la observación, expectación responsable que calibra los sucesos en su justa medida.

²³⁵ Al decir fluido recordamos al ensayista polaco Zygmunt Bauman, quien plantea la modernidad líquida como un proceso de integración del individuo en una sociedad cada vez más global, sin identidad fija, maleable y voluble. La identidad ha de ser reinventada continuamente a base de roles. Su conclusión es producto de la observación de la magnitud de los cambios que se han producido en la sociedad.

²³⁶ Jorge Wagensberg: *Complejidad contra incertidumbre: El dilema de la materia inerte, de la materia viva y de la materia culta*, San Sebastián: Arteleku, 2009.

²³⁷ El famoso aforismo; «el medio es el mensaje», fue acuñada por Marshall McLuhan a finales de los sesenta, principios de los setenta, dentro del contexto que denominó como «aldeas globales», refiriéndose a la interconexión humana creciente a escala global que generaban los medios electrónicos de comunicación. Habitualmente no notamos la interacción entre los medios, la aceptamos como audiencia sin percatarnos el efecto poderoso que tiene sobre nosotros. Dependiendo de este shock puede que el contenido del mensaje pase a un plano secundario, adquiriendo más protagonismo el medio en sí mismo. Marshall McLuhan: *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona: Paidós, 1996, pp. 29-42.

Algo que, metafóricamente, nos acerca a una de tantas lecturas que encontramos en el *Gran Vidrio*, *La novia desnudada por sus solteros incluso* (1915-23) de Duchamp, donde los testigos oculares, en su voyerista precisión óptica que desemboca en la crítica requerida, tratan de conectar, explicar o posibilitar ver los dos estados, a saber: la parte superior de la novia (que, en este caso, correspondemos al entorno virtual del imaginario artístico al que estamos refiriendo, donde, a fuerza de observar, desaparece dando paso a una cuarta dimensión conceptual), que explica al estado inferior (a los solteros que pretenden desnudar a la novia y descubrir sus capas para llegar a la esencia, al secreto oculto, a un camino, a su sentido). Requerimos, entonces, no solo dejarnos llevar por el ver, sino la presencia de una 'óptica de precisión' que denuncie el engaño de la ilusión, a modo de voluntad crítica que explique los fenómenos que se dan en la imagen y su juego de miradas.



58. Marcel Duchamp, *esquema del Gran vidrio*, 1915-23

Al hablar de la *óptica de precisión* duchampiana, que aquí presentamos alegóricamente como ese 'artefacto' que nos permita profundizar en lo virtual, resulta interesante considerar las palabras de Juan Antonio Ramírez, quien dice:

Casi podría decirse que nos encontramos ante barreras ópticas que agujerean un espacio virtual. Aunque sólo fuera por simple efecto, lo *Rotativa* tendría un sentido importante para Duchamp, ya que el ojo, situado a un determinado lugar, aniquila la profundidad, trasladando a un plano (de vidrio) imaginario las líneas discontinuas situadas a distintos niveles en la realidad. Me parece que este tipo de absorción óptica del espacio, propiciada por el movimiento circular, explica bastantes cosas sobre las cartelas de oculistas del Gran vidrio: dada su posición en perspectiva podemos imaginarnos la proyección visual, hacia arriba, del espacio de la salpicadura, con todo lo que contiene. La vinculación de *Rotativa* con el espacio de los solteros se refuerza con algunas anécdotas relativas a su azarosa ejecución: Man Ray contó que la máquina estalló durante una prueba y los vidrios rotos estuvieron a punto de cortarles el cuello a sus desprevenidos autores. ¿Acaso no está también decapitados esos personajes «málicos» que producen el gas?

Resulta interesante, en fin, comprobar cómo *Rotative Plaque Verre, (...)*, muestra la resolución visual de ciertos problemas de la geometría n-dimensional. El paso del plano a la tercera dimensión (o viceversa) es de naturaleza óptica, pero el ojo dispara en el mirón (...) los mecanismos del pensamiento y el deseo. ¿Reside aquí metafóricamente la cuarta dimensión?²³⁸



59. Marcel Duchamp, *La rotative plaque verre (Optique de Précision)*, 1920

El problema que puede suscitar esta escena es la pérdida de contacto con la realidad física que nos rodea. Hecho provocado por la hiperrealidad a la que aludimos, que nos induce a una obviedad que hace abandonar cualquier programa de desvelamiento; cualquier interés por poner en práctica el mecanismo de *desocultación* al que invita la pintura, o a entrenar nuestra sensibilidad para dejarnos atrapar por un señuelo ofrecido al ojo. Dado que si en algo

²³⁸ Juan Antonio Ramírez: *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela, 1993, pp. 176-177.

se diferencia la construcción de la pintura, como medio cargado históricamente frente a los actuales medios instantáneos, es que mientras los segundos refuerzan el acto de la mirada, el picoteo visual, la pintura ha de calmar la mirada, ‘pacificarla’, para seguidamente dar algo al ojo,²³⁹ lo que conlleva una reflexión más profunda.

Si nos detenemos a recapacitar en este escenario tan teatral por ilusorio, acaso, ante este proceso de retroalimentación con el pasado que propone la posmodernidad, la producción de ficciones ilusorias producidas por las nuevas tecnologías y la confianza plena en este progreso, ¿no nos encontramos en una situación similar a la concepción de construcción de la realidad que se tenía en la época barroca? Una circunstancia que parece no escapar de la fricción constante entre la nada y el infinito de esta época neobarroca, cuya misma disposición laberíntica nos conduce, no al placer de la solución sino al gusto por el extravío y el enigma,²⁴⁰ que nos hace vagabundear por esa imagen-compleja que se abre habitable, capacitándonos al ejercicio de ‘tocar’ con los ojos. Que nos invita a reconstruir, a aportar otra visión de la realidad o reconducirla, vestidos como protagonistas de este gran teatro. Un espectáculo del paroxismo *transmediático* de la pantalla sin marco, donde los intereses se aseguran su éxito por vía sensorial, si son capaces de hacer, y lo hacen, que el espectador entre al trapo de la simulación e interprete las formas que producen como reales. Una vez que eso ha sucedido la abducción está asegurada, la suspensión de la mirada vaga a sus anchas y el ojo perezoso no reflexiona.

En esa atmosfera, el combate que ha de librar la pintura es pertinaz por volver una y otra vez a replantear su situación, para tratar de cazar la atención de un, cada vez más, insensibilizado espectador. Porque es tan fácil dejarse llevar, mecerse en ese *mar iconosférico*, que es natural que la sensibilidad hacia el resto de medios icónicos tradicionales, a aquellos que requieren cierto esfuerzo por parte del espectador, como la pintura, pueda llagar a atrofiarse. Una consecuencia que, observada desde otro punto de vista, puede no ser tal; si aprovechamos la capacidad de simulación que nos ofrecen las nuevas tecnologías para reconstruir, con un alto grado de aproximación. Un programa que conllevaría una reeducación de la sensibilidad pictórica, dentro de los nuevos parámetros que establece la imagen-compleja. Lo cual no correspondería sino a una vuelta a empezar, pero con todas las ficciones posibles en nuestro bagaje óptico, esta vez. Aun así, este augurio futuro, extremo o ideal, donde en realidad nada desaparece sino que se readapta a una nueva disposición, parece anunciar y acercarnos a ese estado que refería la película *Matrix* (1999), de nuestro cerebro sumergido en una cubeta,²⁴¹ o, como decía Nietzsche: a la vigilia o estado de alerta que supone

²³⁹ Jacques Lacan: «Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis». En *Seminario XI*, Buenos Aires: Paidós, 1995, p.108.

²⁴⁰ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 156.

²⁴¹ Experimento imaginario cuyo fin es esclarecer determinados puntos de vista filosóficos referidos a cómo el funcionamiento de nuestro cerebro concibe el conocimiento la realidad, la verdad, el sí mismo de la mente y sus significados. Supone volver a revisar la hipótesis del ‘genio maligno’ de René Descartes en sus *Meditaciones metafísicas*. «No sabemos que no somos cerebros, flotando en el líquido contenido en una cubeta de laboratorio, conectados con un computador que nos provee de las experiencias que tenemos en cada momento y bajo el control de algún técnico/científico inteligente (o bondadoso, o malévolo, dependiendo de los gustos de cada cual). No lo podemos saber porque, en el caso de que lo fuéramos y si el científico tuviera éxito, nada en nuestra experiencia nos revelaría que lo somos. Por hipótesis, nuestras experiencias serían idénticas a las de algo que no fuera un cerebro en una cubeta. Dado que cada uno de nosotros sólo puede apelar a su propia experiencia, y como la experiencia es idéntica en cualquiera de las dos situaciones alternativas, nada hay que pueda revelar cuál de las

«soñar sabiendo que se sueña»,²⁴² pues puede que no seamos más que esa materia de la que se componen los sueños.²⁴³ En ese sentido sólo es un cambio de concepción *extradimensional*, que puede preocuparnos en el caso de que queramos sumarlo a nuestro discurso, porque, por otro lado, bien sea en la realidad 'conocida' o en lo virtual, seguimos con un cuerpo, el que sea, una circunstancia, cualquiera, y una intención. Dentro de las reglas de ese 'juego', y a no ser que el origen se olvide en esa sucesión de paso de 'pantallas', podremos regresar a nuestra Ítaca y no sólo eso, sino saber en cualquier punto del viaje porqué estamos ahí, a qué misión, previamente reflexionada en nuestro proyecto, responde nuestra aventura.

2.1.3.- Efecto collage como paradigma

Simultaneidad en la condición posmoderna

En la posmodernidad se instaura la condición de pensamiento posthistórico, como modelo que establece sendas ramificaciones: por un lado la conciencia del fin de cierta hegemonía cultural que hasta el momento ostentaba Occidente, a consecuencia de la reivindicación que, de sus propias imágenes, proponen las etnias y minorías locales que, junto con la ayuda de la tecnología, diversifica esa atmosfera cultural. De otro lado se halla el cambio ocasionado en los hábitos contemporáneos, que, en una simultaneidad espacial ofrecida por la instantaneidad y ubicuidad de los medios, presenta distintas culturas que, en principio, podían corresponder a espacios o épocas diferentes dentro de la misma estrategia comercial, turística, publicitaria, etc. Dichas situaciones serán reflexionadas, en profundidad, por Gianni Vattimo,²⁴⁴ aclarándonos aquella vinculación de los resultados filosóficos, que comentábamos anteriormente, de Nietzsche y Heidegger, para volver el nihilismo de uno y la crítica al humanismo del otro. Puntualizaciones que ayudan a una reconstrucción filosófica positiva, más allá de la crítica decadente que, de la humanidad, puedan representar. Vattimo critica ese pensamiento occidental que ostenta la vieja Europa, que continúa inserta en la trama y los objetivos de la modernidad, que necesariamente ha de superar, para lo cual se hace necesaria que tome distancia; terminar su historia para instalarse en un momento posterior a ella. Rechaza la idea de progreso, como premisa de la modernidad, para inaugurar una fase aún más nueva que supone, paradójicamente, desarrollar hasta sus últimas consecuencias las

situaciones es la que de hecho se da». Jonathan Dancy: *Introducción a la Epistemología Contemporánea*, Madrid: Tecnos, 1993, p.24.

²⁴² Expresión de Nietzsche que considera un sueño que constata la materia de la que está hecho, que posee conciencia de sí. Nietzsche así se posiciona en el reverso de la indiferencia y, sobre todo, en el reverso del dogmatismo. «¡Cuán maravilloso y nuevo y a la vez cuán terrible e irónico me siento con mi conocimiento acerca de la totalidad de la existencia! He descubierto para mí que la vieja humanidad y animalidad, que incluso la totalidad de los tiempos primigenios y el pasado de todos los seres sensibles continúa poetizando en mí, amando, odiando, sacando conclusiones —de pronto desperté en medio de este sueño, pero sólo a la conciencia de que precisamente soñaba y de que tenía que continuar soñando, para no perecer: así como el sonámbulo tiene que continuar soñando para no despeñarse. ¡Qué es para mí ahora la 'apariencia'! En verdad, no es lo opuesto a una esencia cualquiera — ¡qué puedo decir acerca de una esencia cualquiera, sino que sólo es cabalmente el predicado de su apariencia! Friedrich Nietzsche: *La ciencia jovial 'La gaya sciencia'*, Caracas: Monte Ávila, 1991, p.63.

²⁴³ William Shakespeare: *La tempestad y la doma de la bravía*, Madrid: Espasa Calpe, 1960, p.60.

²⁴⁴ Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo. Hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1986.

postrimerías marcadas por la modernidad. De ahí que surja cierto debate acerca de la condición posmoderna, es decir: aclarar si esta fase es un capítulo más de la modernidad o se instaure como una nueva etapa. En ese sentido, como hemos señalado anteriormente, en la actualidad existen autores que ya están inclinándose por otras denominaciones para la actual época de la historia, como es el caso de Nicolas Bourriaud, quien la ha denominado: 'altermodernidad'.²⁴⁵



60. Richard Hamilton, *¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?*, 1956-92

Jean-Francois Lyotard reivindicará el término posthistoria para remitirse a cierto análisis que desarrolla en su libro *La condición postmoderna*, de 1979, donde trata del fin de las narrativas, del relato moderno, *metanarrativas* según él mismo define. Dentro de estas *metanarrativas*, comenta que aquellos relatos que en su día iluminaron el camino a la humanidad, como pueden ser la Ilustración o el Marxismo, por poner algunos ejemplos, ya han perdido vigencia y son insuficientes para explicar el momento actual. Debido al avance en las telecomunicaciones y los medios de comunicación de masas, se origina un trasvase de valores de lo material hacia lo simbólico, lo que hace que muchos fundamentos que podían definir a la sociedad de momentos pasados ahora se presenten caducos.

Ante esta centralidad ideológica que representan los grandes relatos, surgirán, al abrigo de esta nueva condición que él denomina posmoderna, una pluralidad de narrativas

²⁴⁵ Nicolas Bourriaud, en sus libros *Post producción* (2004), *Estética relacional* (2006) o *Radicante* (2009), despliega determinadas herramientas conceptuales que ayuden a comprender la contemporaneidad del arte y su coyuntura, tratando de ser ecuánime con los complejos parámetros de la contemporaneidad y con su condición inédita. Es por ello que, para dar respuesta a estos fenómenos, proponga la utilización de nuevos términos acuñados por el mismo, tales como: 'estética relacional', 'posproducción', 'radicante', 'semiounauta' o la mencionada 'altermodernidad', destacando que la convicción de la presencia de nuevos mundos, requiere de la elaboración de nuevos lenguajes o modificación de los existentes.

minoritarias que competirán por ocupar el lugar de las anteriores, lo que abre el camino a una subjetividad y relatividad extrema sin precedentes, donde desaparecen las certezas acerca de las ideas a favor de un torrente constante de nuevas interpretaciones. Así pues, François Lyotard, en *La condición posmoderna* (1979), pasará a definir a la posmodernidad como «un estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, la literatura y de las artes a partir del fin del siglo XIX».²⁴⁶ Reflexiones que suponen cierta revisión de las ideas de E. Bloch sobre la simultaneidad de aquello que en principio no lo es,²⁴⁷ lo que da pie a entender nuestra época, desde los parámetros que establece la idea de lo efímero, como un continuo collage donde lo distante y extraño se unen para conformar una tercera realidad.

En ese sentido, el aparato que comienza a asistir dicha situación, cuyo relevo en la actualidad ha tomado Internet, es la televisión, a cuya misión el filósofo francés Jean Cazeuue dedicará parte de su estudio en *El poder de la televisión* (1970), en el sentido de su potencial capacidad de acercamiento de lo espacial y distante en el tiempo, como pilar de la experiencia posthistórica. Una experiencia de simultaneidad histórica, como la que desarrolla Francis Fukuyama, en *El fin de la historia y el último hombre* (1992), señala una ampliación del presente y su celebración. Presente absoluto hecho a base de borrar el pasado, en aras a la dependencia de una satisfacción futura a la que persuaden los canales que cimentan el sistema capitalista, que sin embargo bloquean el futuro relativo a las utopías sociales. La brevedad del instante, siempre diferente, se compensa con el efecto de su aparente repetición, pues «el tiempo sólo se constituye en la síntesis originaria que versa sobre la repetición de los instantes».²⁴⁸ Presente eterno que, en su oclusión, no deja ver ninguna otra dimensión temporal que no sea la que propone el sistema, impidiendo la memoria histórica y la utopía futura. Algo que Jameson tratará al acercarse a la estética posmoderna, que propone la citada simultaneidad de acontecimientos, donde la imagen representará su vehículo idóneo:

(...) la desaparición de la profundidad y el predominio de lo visual; la abolición del afecto y su reemplazo por un régimen de intensidades; la anulación de la historia temporal como dimensiones dominantes; el descentramiento del yo; el juego infinito de los significantes y la superabundancia de la imagen, opuestos a la celebración moderna del signo.²⁴⁹

Un caos de referencialidades y significantes que recuerda a la base de la que parte Giovanni Sartori en su libro *Homo Videns*, donde se posiciona en contra de la televisión, pues la considera como fuente deformadora de la ciudadanía, dada la cultura regresiva que difunde.

Filosofía del espacio

Una época así planteada no hace sino rechazar el tiempo en función de inaugurar un nuevo régimen en la concepción de lo espacial, que asimismo transformará la concepción de arte. Michel Foucault en el capítulo «Espacios Diferentes», de su ensayo de 1967, *Estética*,

²⁴⁶ Jean-François Lyotard: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994, p.4.

²⁴⁷ Simultaneidad de lo no simultáneo, *sincronicidad* de lo no sincrónico, desarrollo desigual producido en la esfera social por los procesos de la modernización capitalista, que se cumple como *multiversum* temporal de las vivencias sociales, véase Remo Bodei, *Multiversum: Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis, 1979, que aparte de hacer referencia a Bloch enumera los puntos histórico-filosóficos acerca de la temporalidad plural.

²⁴⁸ Gilles Deleuze: *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006., p138.

²⁴⁹ Carlos Rincón: *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995, p.35.

Ética y Hermenéutica. Obras esenciales I, señalaba que mientras en el siglo XIX la obsesión del ser humano se había centrado en el tiempo, y consecuentemente en la historia, en el siglo XX se había tornado hacia cierta inquietud por el espacio: «creo que la ansiedad de nuestra era tiene que ver fundamentalmente con el espacio, sin duda, mucho más que con el tiempo».²⁵⁰ Un espacio que, es ocasiones, se traduce como lucha por el territorio; redistribuciones que, a veces, implican desavenencias o indeseadas consecuencias. En ese sentido será el propio Foucault quien denuncie y proclame que nuestra época, más que un tiempo para la historia, suponía una era para el espacio, «la época del cerca y el lejos, del lado a lado, de lo disperso».²⁵¹

Junto a ello planteó la redefinición de nuevos espacios producto de todas aquellas situaciones nuevas que suponía esta concepción de la época, más allá de la historia. La *heterotopía* supone el espacio característico del nuevo mundo contemporáneo, dado que, como dice Foucault:

(...) el espacio en el que vivimos (...) es un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas. (...) vivimos dentro de una red de relaciones que delinean lugares que son irreducibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer.²⁵²

En la línea marcada por este pensamiento, que rompe con lo establecido épocas atrás, podemos encontrar a autores como el alemán Peter Sloterdijk quien, a partir de su ‘filosofía del espacio’, propone una *antropotécnica*,²⁵³ a partir de una nueva relación entre la vida y la historia, articulada desde la problemática del espacio. Pues vivir, según Sloterdijk, significa crear esferas, nuevas atmósferas que ‘espacialicen’ el mundo para que el ser humano como tal pueda tener lugar, más allá de las salvajes imposiciones animales de su naturaleza. Problema que lo sitúa en la misma onda filosófica que Michel Foucault, Giorgio Agamben o Jean-Luc Nancy, quienes abordan, de maneras diferentes, el tema de las *heterotopías*. La filosofía contemporánea se caracteriza por esa visión *heterotópica* del espacio, donde brillan nuevas vías que pueden dar lugar a nuevos lenguajes. Desde esos parámetros reflexivos, el objetivo es dar apertura a las condiciones histórico-filosóficas, a fin de inaugurar una nueva *enunciabilidad*.

Hemos comenzado por marcar una clave orientada hacia el terreno espacial, como característica del momento presente, porque es fundamental en relación a nuestro debate plástico acerca de la pintura. Para dar a entender que: al igual que los pensadores sitúan la época en relación al espacio, también la pintura puede hacerse eco de los mencionados sistemas de pensamiento, tratando de reflejarlos de algún modo. Asimismo, hay que decir que la mencionada reflexión acerca del momento posthistórico, no solo viene marcada por los postulados *foucaultianos*, sino que es la consecuencia de un compendio de acercamientos teóricos de diversos autores acerca del tema, en torno a esa sensación de cambio que queremos destacar.

²⁵⁰ Michel Foucault: *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales* vol. III. Paidós, Barcelona, 1999. p.431.

²⁵¹ Michel Foucault: «Of outer spaces». Revista *Diacritics* Nº 16, diciembre de 1971, p. 22.

²⁵² *ibid.*

²⁵³ Peter Sloterdijk: *Normas para el parque humano*, Madrid: Siruela, 2000, p. 32.

Herencia dadaísta

Un movimiento que en las primeras vanguardias marcará un devenir conceptual que ha sido amplificado, de alguna manera, hasta nuestros días, será el dadaísmo y su derivación en el surrealismo. El Dadaísmo se caracteriza por oponerse al concepto de razón instaurado por el Positivismo, que reivindicaba el método científico como único medio de conocimiento auténtico. En la misma onda, también se rebelará contra cualquier tipo de convención artística, burlándose del arte burgués:

Toda obra pictórica o plástica es inútil; que, por lo menos, sea un monstruo capaz de dar miedo a los espíritus serviles y no algo dulzarrón para servir de ornamento a los refectorios de esos animales vestidos de paisano que ilustran tan bien esta fábula triste de la humanidad.²⁵⁴

Lo que deriva en una propensión hacia el anti-arte, un nuevo concepto que las actitudes de los miembros de este movimiento inauguran, gestos y acciones que buscaban la provocación mediante la negación de lo establecido, cuestionándolo y retándolo. Dentro de este nuevo contexto, el carácter crítico, negativo, combativo e iconoclasta se compagina con su dimensión política, de movimiento volcado hacia el futuro, como afirmación de nuevos valores, como anticipatorio de una realidad por instaurar. De ahí, también, su carácter profético y utópico. Reacciones que programan una construcción diferenciada de futuro, donde el arte ha de ser una pieza clave, tomando cartas en asuntos de revolución social y política. Una esperanza de alcanzar estos objetivos, sumada a aquellos relativos al progreso futuro, posibilitan la heroicidad de un movimiento a contracorriente, dispuesto a proyectarse trascendiendo los modelos culturales de la época. Y aunque el dadaísmo, desde la visión retrospectiva que establece la revisión histórica, sobresalga en dicha transcendencia, en general todos los movimientos de estas primeras vanguardias albergarán una parecida actitud de lucha y revolución, de rebeldía y compromiso social que no hace sino reclamar el cambio, como dice Matei Calinescu:

Surgiendo de la utopía romántica, con sus fervores mesiánicos, la vanguardia sigue su curso de desarrollo esencialmente similar a la más antigua y comprensiva idea de modernidad. Este paralelismo se debe ciertamente al hecho de que ambas descansan originalmente en el mismo concepto de tiempo lineal e irreversible y, como consecuencia, se enfrentan a todos los dilemas insolubles e incompatibilidades implicadas en ese concepto de tiempo.²⁵⁵

Dentro de ese reclamo irrefrenable que ostenta la vanguardia, el dadaísmo es aún más radical, pues hace su aparición, en esta escena de la Europa de la I Guerra Mundial de 1917, como un modo de entender la vida como rechazo total de cualquier tradición pasada. Contra todo principio o ley lógica, y a favor de un pensamiento fluido, el dadaísmo se posiciona al lado de la libertad individual, de las reacciones inmediatas y espontáneas, de la contradicción, el azar, lo caótico o la imperfección. Dicha actitud presenta una radicalidad total contra la modernidad, contra el sentido y la construcción consciente, para lo que optarán por la provocación para llevar a cabo dichas imposturas, desde una frontera donde los límites entre arte y vida deben de ser disueltos.

²⁵⁴ Tristán Tzara: Manifiesto Dadá de 1918, citado en Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Forma, 1998, p. 296.

²⁵⁵ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 1991, p. 100.

El collage desde el cubismo hasta la actualidad

Tomando la filosofía del espacio como paradigma y sin apartarnos de ese espíritu de ruptura dadaísta, a continuación vamos a realizar un breve recorrido por la técnica del collage, como gran interferencia que pasa a representar un modelo artístico por excelencia, a medida que su uso se va generalizando. Esta situación se decanta en lo que hemos denominado 'efecto collage', como aquella técnica, y la estética que acarrea, que acaba inundando, en la actualidad, los procesos de creación. Un recurso que, en un contexto mediado por la imagen, y las nuevas tecnologías que facilitan su manipulación, aparece como el resumen de cualquier operación que, en el momento presente, se lleve a cabo en el ámbito plástico, lo que también se acabará extendiendo a otras esferas de la sociedad.

Procedimientos como *collage*, *assemblage* o montaje nos inducen a pensar en el artista posmoderno actual como un *bricoleur*. Una actitud que se refuerza a finales de los años sesenta, apoyada en las proposiciones del método estructuralista francés derivado de Saussure. Una de las consecuencias de esta fricción del arte con el estructuralismo, será la pérdida de la visión unitaria de la realidad a favor de una, cada vez mayor, estratificación, fraccionamiento y fragmentariedad de la obra de arte, que se ofrecerá como una suma de elementos interrelacionados. Un drástico cambio que lleva implícito el progresivo uso de la técnica del collage, que Danto definió como cambio decisivo para el modelo del sistema del arte. Alteración que implica transformaciones a nivel antropológico, como Levi-Strauss señala en *El pensamiento Salvaje* (1962), quien se da cuenta de que el artista, desde las pautas que marca el estructuralismo, ya no trabaja con materias primas, sino que se dedica a confeccionar conjuntos estructurados a partir de restos y fragmentos de otros contextos u obras. Algo que trae al frente el concepto duchampiano de ready-made, que hace uso de lo ya hecho. En ese sentido, para el *bricoleur* de la plástica contemporánea, las imágenes están ya dadas, por lo que se limitará a reunir las en nuevos contextos que provoquen otras lecturas simbólicas, a partir de las referencias a sus contextos originales. Algo que tiene relación con el azar dadaísta, al que tanto se inclinaban Tristán Tzara o Marcel Duchamp, y que pasará a formar parte de este entramado posmoderno que otorga al artista la liberación en lo cercano, en lo que tiene 'a mano'.

Pero el collage no es un invento dadaísta, ni surrealista, ni siquiera cubista, aunque siempre se establezca su origen, desde los parámetros de la modernidad, en los experimentos que Picasso y Braque realizaron en sus dibujos, allá por 1911, al pegar en ellos trozos de papel. Existen precedentes que se remontan a los calígrafos japoneses del siglo XII, que pegaban papeles de colores tenues en sus pergaminos. Aun así, la verdadera idea sustentante del fenómeno del collage es el hecho de introducir algo 'prefabricado', algo que, según Braque, constituya una certeza en medio de una obra en la que todo el resto está figurado, representado o sugerido. Es decir: lo que sería nuestro punto de apoyo visual para establecer un referente claro, que es objetivamente lo que representa, para comenzar a jerarquizar, según éste, el resto de elementos que componen la composición. El cubismo introducirá el collage como método de autocrítica hacia una imagen pictórica que proponía el aplanamiento, para su abstracción; la desorientación espacial y temporal, en su búsqueda de la cuarta dimensión, a través de una representación fragmentada del motivo, destrucción del realismo

plástico y cierta inmersión en la cultura de masas. Este «principio de collage»,²⁵⁶ es comentado por Marjorie Perloff en su texto *The Invention of Collage*, donde traza las líneas históricas de la invención del término *collage*, denominándolo «principio estructural del collage»,²⁵⁷ lo que supone una interferencia crucial en las teorías de la representación que lo seguirán, provocando lo que pudiéramos denominar como ‘quiebra en la representación’, pues ahora la obra acogerá la puesta en escena simultanea de estados mentales de diversa procedencia.



61. Georges Braque, Vaso, botella y periódico, 1913-14

Una ruptura que viene de la mano de otros descubrimientos que se dan en la misma época, como es el descubrimiento de los rayos X por Wilhelm Roentgen, en 1895, que sin duda comenzarán a abrir el espectro visual de lo que se puede ver, desnaturalizando de algún modo dicha visión. Por la rama científica se amplía la visión, profundizando más allá de la natural, y desde la rama del arte, con la introducción de la técnica del collage, se expande el mismo acto de pintar, perturbando el plano pictórico hasta el paroxismo de sus fronteras físicas

²⁵⁶ Jeanine Parisier: *Collage*, Vol. 10-11, New York: Literary Forum, pp.5-47.

²⁵⁷ *Ibid.*, p 18.

tradicionales, con la introducción de elementos hasta entonces considerados *extrapictóricos*. Recurso material que se desarrolla a la par de la búsqueda de nuevos modelos de representación, complejos y compuestos, que, de algún modo, burlan los límites marcados por la tradición de la disciplina pictórica.

Como señalan Francis Francina y Charles Harrison: «El collage fue la apuesta más grande en la evolución del cubismo y, por tanto, la mayor apuesta de toda la evolución del arte moderno en este siglo».²⁵⁸ Pero dicha disposición evolucionará, con el tiempo, a variadas formas de interpretación que ampliarán la concepción que hasta el momento se tiene de las distintas disciplinas, podemos decir que el collage ejerce de *dispositivo*²⁵⁹ intersticial entre disciplinas, cuya misión viral será ir poco a poco borrando las fronteras que las separa, para disolver la sólida estructura tradicional. De ahí la importancia que posee el efecto collage, que pasa de ser una innovación técnica más a convertirse en una auténtica fuerza generatriz de situaciones diversas, que se irán sucediendo hasta llegar a nuestros días.



62. Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923

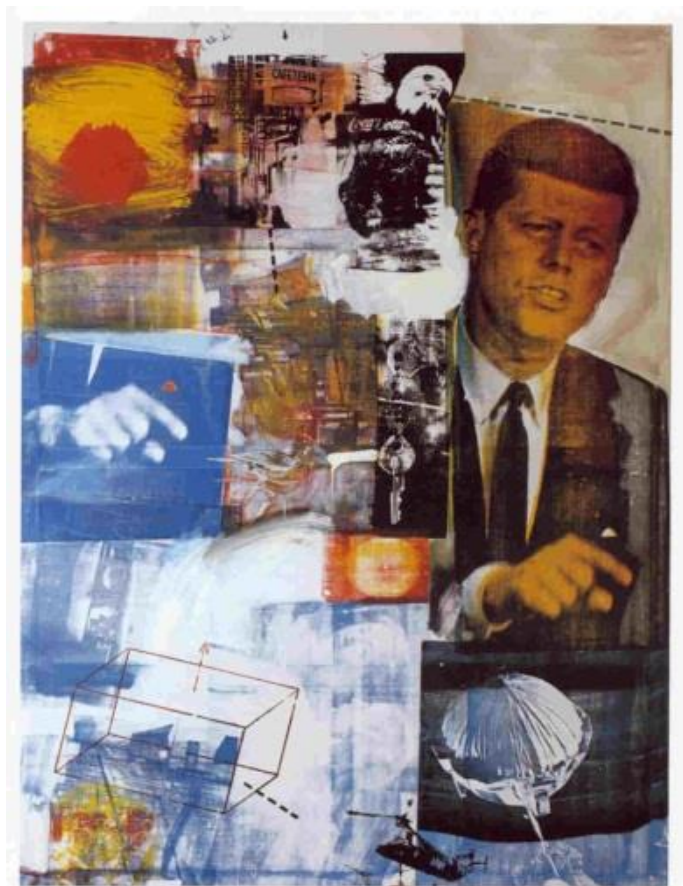
²⁵⁸ Francis Francina y Charles Harrison: *Modern Art and Modernism, a Critical Anthology*, Londres: Open University, 1982, p. 16.

²⁵⁹ Para Gilles Deleuze un dispositivo es: «especie de ovillo o madeja, un conjunto *multilineal*. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. Cada línea está quebrada y sometida a variaciones de dirección (bifurcada, ahorquillada), sometida a derivaciones. Los objetos visibles, las enunciaciones *formulables*, las fuerzas en ejercicio, los sujetos en posición son como vectores o tensores». Gilles Deleuze: «¿Qué es un dispositivo?», en *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Gedisa, 1999, p.155.

Pero, más allá del uso del collage que articularon los cubistas, futuristas, expresionistas o constructivistas, fue el impulso ofrecido por el dadaísmo, a partir de sus particularidades y comportamientos, aquel que ha quedado inscrito como punto de inflexión en la historia del arte y paradigma que ha abierto un campo aún mayor que el resto de movimientos. A la cabeza de este movimiento se halla Marcel Duchamp, figura clave del siglo XX y al que ya nos hemos referido en varias ocasiones, alguien que, desde sus comienzos en el cubismo, ya se empezaba a interesar por otras cuestiones que iban más allá de sus coetáneos de estilo; su fascinación por lo mecánico y aquellos movimientos que desde ahí pueden trascender el objeto para desencadenar una serie de reacciones y relaciones conceptuales, serán el punto de partida clave de su actitud artística. En ese sentido, su *Gran Vidrio* es concebido como un collage no al uso, no sobre una superficie opaca de una cara, sino sobre una superficie transparente visible desde su haz y su envés. Con esta estrategia persigue poder ser lo más objetivo posible, hacer desaparecer el rastro de la mano del artista, todo aquello que lo relaciona con operaciones artesanales, traspasando los procedimientos habituales del collage. Algo que, en su planteamiento extremo, lo conducirá directamente al ready-made, que pudiéramos considerar como el collage elevado a su más alto grado, como collage de la realidad objetual. La rigidez con la que el cubismo concebía el collage es trasgredida con creces por el movimiento dadaísta. Dicho punto de inflexión llevará, en años posteriores, a un replanteamiento continuo de las estrategias artísticas, un replanteamiento que aun hoy se hace más presente.

Señalamos que ha sido el espíritu del dadaísmo el que ha prevalecido hasta nuestros días por la aplicación de sus métodos: el principio del azar y una lógica plástica del juego, dentro del discurso autocrítico y búsqueda de lo antiartístico. Una lógica inversa que los encamina hacia la negación de lo que es considerado 'arte', hacia la producción de objetos y acciones que se confunden con otros ámbitos de lo real. Por ello, el collage supone la base y una práctica idónea que pone en marcha todo el mecanismo, pues introducía elementos de la realidad externa en la superficie de la obra, en una clara intención de tensar el límite, ir hasta esa frontera que separa lo artístico de lo no artístico. Si observamos la evolución de las vanguardias del siglo XX, podemos concluir que ése ha sido, en muchos casos, el modelo adoptado, de ahí que haya podido ser posible el ready-made o la performance. Es por ello que estemos hablando del collage como algo que va más allá de un recurso técnico. Algo que, empezando ahí, se transforma en una concepción general, un modelo, una actitud de descontextualización de fragmentos diversos del mundo, incluso antagónicos. Efecto, en su concepción amplia, que nos empuja hacia la reinterpretación constante del verdadero alcance de la realidad.

Un movimiento que señalará claramente la vigencia de dicho paradigma, preparando el sustrato de lo que será el Pop Art, es el Neodadaísmo. Surgido a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, como reacción al expresionismo abstracto, supone toda una innovación material y procedimental, que inserta al arte en un debate más intenso, en cuanto a lo que el lenguaje plástico, derivado del diálogo interdisciplinar, y su contraste con los medios de masas, significa. Movimiento en el que podemos incluir a Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz, John Chamberlain, Jasper Johns y Larry Rivers como sus más importantes componentes, que surge paralelo a los 'Nuevos Realistas' franceses.



63. Robert Rauschenberg, *Retroactivo II*, 1964

Robert Rauschenberg (Port Arthur, 1925) inicia en 1953 nuevos caminos para la práctica de la pintura con sus *Combine paintings*, donde añade toda clase de objetos y materiales, cubriéndolos de color, algo que abrirá las puertas a lo que posteriormente será considerado como pintura expandida (cfr. 1.4.4.). Todo lo que se encuentra a su alrededor es susceptible de formar parte de la pintura, trazando un puente de unión entre la vida y el arte. Como comenta Sam Hunter, respecto a la fuerte inclinación que poseía Rauschenberg hacia la conjunción de estos dos ámbitos:

Sus imágenes reflejan un «orden sumamente aleatorio que no puede ser descrito como accidental», el impacto real de la vida como él la percibía y transmitía. Con la evolución de su estilo y las hábiles manipulaciones de la imagería televisiva, Rauschenberg utilizó más y más imágenes tomadas directamente del fotoperiodismo vigente, que en los años sesenta había empezado a transformar radicalmente el formato y los contenidos de la experiencia artística. Nuevas ideas de la comunicación y el espacio se infiltraron en el arte a través de los medios, orientados al proceso, de las revistas ilustradas, las películas, la televisión, las exposiciones y otras manifestaciones que abrieron insospechadas oportunidades creativas y cambiaron las formas de la pintura tradicional.²⁶⁰

²⁶⁰ Sam Hunter: «Robert Rauschenberg: arte y vida», en *Robert Rauschenberg. Obras, escritos y entrevistas*, Barcelona: Polígrafa, 2006, p.77.

Las *Combine paintings* sirven a Rauschenberg, como dice Herta Wescher, «para acentuar la acción creativa, en la que somete a la realidad a un constante proceso de transformación»,²⁶¹ posibilitando nuevas formas de representación. Como en los 'Nuevos Realistas', existe una crítica a la sociedad de masas. El objeto de consumo aparece provocando una tensión directa, señalando la problemática existencial de unos objetos, cuya vida acaba cuando las exigencias del consumo y la producción no exigen más de él. Un valor fugaz que también es aplicado a los individuos, como se dará cuenta el arte pop, al rescatar a los iconos sociales y estrellas mediáticas como motivo de sus obras. Por tanto, las *Combine paintings* se instauran como documentos activos de la vida, no estando condicionadas por un contenido o tema concreto. 'Contaminaciones' diversas entre arte y vida, cuya raíz podemos establecer en la concepción plástica del dadaísta Kurt Schwitters.



64. Larry Rivers, *Amel-Camel*, 1962

Por su parte Larry Rivers (Nueva York, 1923), como Rauschenberg, considera adecuado introducir en su pintura todo lo tiene a su alcance, sintiendo especial atracción por los productor industrializados. Sus dibujos coloreados, interferidos mediante collage, poseen una factura inmediata. Multiplicando motivos estandarizados, Rivers adquiere relación con los acontecimientos, algo que se convertirá en moneda de cambio en el arte, dada la inclusión de elementos de collage y la forma en que son empleados.

Jasper Johns (Augusta, 1930) realizará sus pinturas a partir de símbolos icónicos, lugares comunes y estereotipos visuales. Cuadros que, por el modo en que están realizados, adquieren una dimensión irónica. Tal es el ejemplo de su serie de banderas norteamericanas, que confunden el valor del objeto pintado con la solemnidad de su presencia. En la elección de estos elementos de la cultura popular, así como en el procedimiento de conversión de las

²⁶¹ Herta Wescher: *La historia del collage*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 235.

pinturas en objetos o 'ready-mades', observamos las mimbres de un Pop Art primigenio. Una elaboración artesanal donde los gestos de emborronamiento indican una libertad y espontaneidad aparente, una imperfección que, en Jasper Johns, es siempre voluntaria. Una concepción pictórica que pretende distanciar pintura y representación, a través de la conversión de sus cuadros en objetos. Para liberarse de la mimesis, a la que llevó la representación pictórica del siglo XIX, pero sin caer en la abstracción, Johns procuró llevar su creación a un terreno por el que sentía gran fascinación: el 'ready made'. De esta forma Johns aparece como el eslabón que engarza el expresionismo abstracto y el nacimiento del Pop Art.



65. Jasper Johns, *Flag above White with Collage*, 1955

El neodadaísmo norteamericano en Europa tendrá su reflejo en artistas como Wolf Vostell (Leverkusen, 1932), cuya actividad de los cincuenta y sesenta está prácticamente basada en el *décollage*, como antítesis del collage o estrategia de desmontaje de estereotipos, costumbres o valores, y sobre todo en los 'Nuevos Realistas' franceses, que mantenían en su discurso 'un nuevo enfoque perceptivo de lo real'. Entre sus líneas se encontrarán: Yves Klein, Arman, Pierre Restany, Daniel Spoerri y Jean Tinguely, entre otros, uniéndose más tarde César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Gérard Deschamps y Christo. Como síntesis de estos movimientos, será el Pop Art el que finalmente incidirá en las relaciones que unen la sociedad de consumo y los medios que utiliza, como la televisión, anuncios luminosos, comics... y arte. Movimiento que podemos considerar como paradigmático, dentro de los parámetros que establece la presente investigación, pues pone de relevancia la relación del arte con el resto de medios icónicos de masas.

En la dicotomía que parece haber en esos años, entre la abstracción postpictórica y el pop, más cercano a los planteamientos de Jasper Johns, como heredero de ciertos

planteamientos de Rauschenberg, donde el collage es la técnica fundamental, podemos destacar el trabajo de Frank Stella (Malden, 1936), que influirá enormemente en las generaciones posteriores. Pero, lo más interesante de la trayectoria de Stella es cómo ésta ha ido derivando desde cierto minimalismo y abstracción pospictórica a la construcción de sus 'Shaped-canvas', cuadros de formas singulares y originales que desafían los cánones tradicionales, y de ahí a recurrir, a partir de 1974, a formas múltiples y recortadas, confeccionadas con materiales muy diversos y usando una gama amplia de colores fluorescentes, metálicos y ácidos. Un trabajo que se va haciendo paulatinamente tridimensional y cuyas formas libres le encaminan hacia la pintura expandida. Recortes de cartón, telas, bronce, o fragmentos de rejilla que une a piezas de aluminio fijadas a estructuras de metal. Esta transformación, realizada a partir de aportes del kitsch, del graffiti y evocaciones del Pop, lo encaminan a la construcción de complejas composiciones barrocas.



66. Frank Stella, *Shoubeegi*, 1978

Si hacemos un repaso somero a la actualidad, desde esa concepción que pudiéramos considerar híbrida entre la expresión y lo popular, a donde nos han llevado todos los movimientos descritos, encauzados por la asimilación y la aplicación del collage, podemos observar un uso heteróclito y abierto a la inclusión de cualquier cosa, representación u objeto, en la superficie pictórica. Desde ese carácter abierto y plural podemos atisbar, aun así, determinadas sombras proyectadas por los movimientos enumerados, pero desde una comprensión individual que se disuelve entre la densa atmosfera mediática.

El trabajo de Matthias Weischer (Rheine, 1973) podemos situarlo como seguidor de las tendencias dadaistas descritas, desde una actitud formal que lo lleva a situar dichos acercamientos azarosos del collage en un espacio determinado por un contexto cotidiano y

familiar. En ese sentido, la imagen que sirve de ejemplo (il. 67) es una reinterpretación de otra obra anterior de Ed Kienholz: *Sollie 17* (1979/80), artista seguidor del montaje y el ensamblaje de los años setenta. De esta manera, no siempre a través de la reinterpretación o la cita, busca encontrar lo insólito, hacer aparecer una dimensión desconocida dentro de unos espacios que, a primera vista, reconocemos cercanos. Anclado en el reconocimiento del peso de la tradición, Weischer entiende la pintura como el sistema, el medio en el que ha tenido lugar el acto de la representación históricamente. Mediante su trabajo busca el valor de la pintura en sí misma, cuestiones que ya fueron planteadas en los setenta, de ahí que estéticamente recuerden tanto a esa década. Esta búsqueda da como resultado numerosas soluciones que permanecen abiertas, en un replanteamiento de las claves morfológicas de la pintura desde una filosofía del espacio. Como explica Ana Umbría:

El pintor recrea una superficie neutra donde, sólo como imágenes, puede aparecer insertado cualquier tipo de acontecimiento cotidiano, matemático, histórico, etc. Matthias Weischer califica esta experiencia como escenografía para, dentro de ella, proseguir con el estudio genérico de las posibilidades del espacio.²⁶²



67. Matthias Weischer, *Erfundener Mann*, 2003

Franz Ackermann, que pudiera ser considerado como fiel heredero de las *Combine paintings* de Rauschenberg, habla de lo real como un transcurso, como un trayecto que une diversas realidades distantes, desde la concepción que hace sentir al artista como parte de un todo muchísimo más complejo. Claramente, Ackermann concibe sus pinturas a partir de esa

²⁶² Ana Umbría: «Matthias Weischer versus los actos del espacio», en catálogo de exposición *Matthias Weischer., In the Space Between*, Málaga: CAC Málaga, 2009 p. 23.

noción general de collage, que une las diversas partes distantes del mundo. Fugas forzadas, tramas y texturas que componen estructuras formales a base de colores saturados. Una situación, en relación permanente con el exterior, que le lleva a desbordar el formato del cuadro, derivando hacia complejos montajes, donde pintura y objetos se mezclan de manera indiscriminada, culminando (en el espacio real) ese llamado 'efecto collage', al que aquí nos referimos. Dicho trayecto o travesía, que recorre el artista y refleja en sus pinturas y montajes, ha hecho que se lo vincule con el concepto de *heterotopía*, la '*deriva situacionista*' y la '*psicogeografía*',²⁶³ formalizando una actitud sincrética entre el afuera, lo que pasa en el exterior, y el interior, lo relativo a las emociones y afectos.



68. Franz Ackermann, *Unknown Citizen*, 2014

Tobias Lehner (Ratisbona, 1974) mantiene la esencia que transmitieran aquellos *decollages* de Wolf Vostell o Mimmo Rotella, y, sobre todo, con la obra de James Rosenquist, que, desde la vertiente pop, bien pudiéramos situar como pionero de toda esta oleada de concepción pictórica. Un proceso abstracto, en el caso de Lehner, que le lleva a estratificar capas de patrones, texturas y fuertes contrastes de color. Su pintura propone una masa profusa de mutaciones orgánicas, flujos disecados de pintura, patrones, cuadrículas y

²⁶³ Dentro del movimiento *situacionista* (1957-1972) la '*deriva*' propone una reflexión sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana dentro de la propuesta más amplia de la '*psicogeografía*'. Se planteaba seguir las emociones y mirar a las situaciones urbanas en una forma nueva radical, más allá de la rutina diaria. La *psicogeografía* pretende entender los efectos y las formas del ambiente geográfico por medio de las emociones y el comportamiento de las personas.

subproductos impresos de la industria, que configuran un mapa mental o espiritual muy relacionado con los trabajos de Frank Stella. Abriéndose a un inventario de diseños, gestos, fracturas y estilos, Lehner se hace partícipe de un optimismo vanguardista cuando combina lo cómico y lo tecnológico, la publicidad y el Photoshop, campos de color y expresionismo abstracto. Un universo pictórico fragmentario, de perspectiva global, que asemeja vistas aéreas de paisajes o secciones de estratificaciones geológicas, donde «fragmentos dispersos de diversas técnicas pictóricas generan posibilidades de visualización desiguales sin efecto caleidoscópico».²⁶⁴ En su recurrente collage, estas pinturas describen un balance precario entre la realidad interna y externa, lo *macrocósmico* y *microcósmico*, entre lo consciente y lo irracional.



69. Tobias Lehner, *Untitled*, 2006

El proceso de creación pictórica de Luis Gordillo (Sevilla, 1934) está íntimamente ligado con la técnica del collage y la imagen que transmiten los medios de masas, lo que le emparenta, al menos en sus inicios, con el arte pop, derivando a una dialéctica continua entre la pintura y las imágenes provenientes de otros medios. Un pretexto que le sirve como autoconocimiento psicoanalítico, como diría Lacan: «A fin de cuentas, entre el sujeto-individuo y el sujeto descentrado, el sujeto más allá del sujeto, el sujeto del inconsciente, hay una especie de relación en espejo».²⁶⁵ Una profundización, a través de un espejo poliédrico donde el yo se dilucida, que trata de neutralizar las relaciones afectivas, a través de una pintura socavada de interferencias. Flujos e intensidades plásticas que se trenzan y aglomeran alterados, dentro una obra tomada como conjunto, pues todo pertenece a la misma actividad convergente. En los últimos años, se aprecia la intervención del ordenador y el collage digital, donde los estratos de la imagen se elaboran digitalmente, proceso que José Jiménez relata:

²⁶⁴ Eric Darragon: *Abstractly Figured Moments*, en catálogo de exposición *Tobias Lehner. Chromatic*, Leipzig: Kerber Verlag, 2007, p. 134.

²⁶⁵ Jaques Lacan: *El seminario 2. El Yo en la teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Buenos Aires: Paidós, 1983, p. 314.

Los componentes expresivos iniciales: dibujos o células pictóricas, cuadros pequeños, fueron fotografiados y después transformados, reelaborados, en el ordenador. A continuación, otra reelaboración: cortar y pegar elementos y componentes. Tras ello, con los materiales así ensamblados, se realizan impresiones digitales en gran formato. Y, finalmente, sobre esas impresiones se hacen nuevas intervenciones pictóricas.²⁶⁶



70. Luis Gordillo, *El aquí y el ahora*, 2010

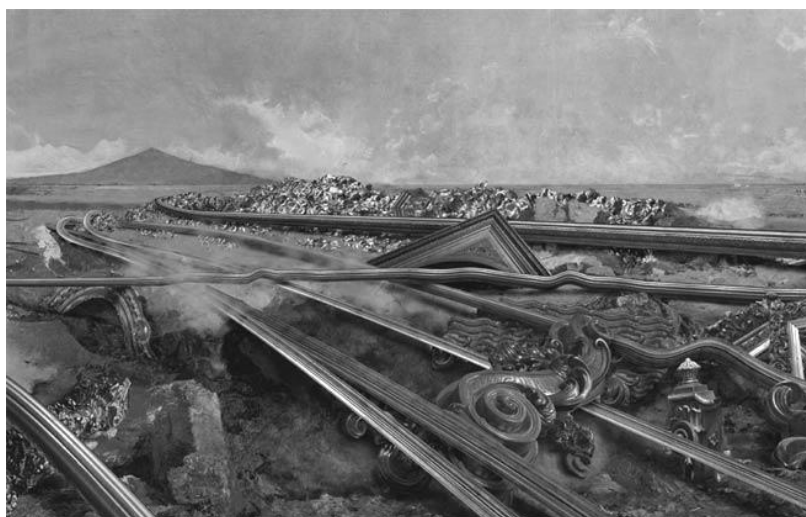
Concluimos, por tanto, tras haber señalado, de manera sintética, de qué modos la técnica del collage ha participado en la gran interferencia que ha transformado la concepción plástica de la pintura, en una sensación extrapolada a la misma realidad. Sensación sobre la que también, en un diálogo con lo pictórico, muchos artistas como Perejaume han incidido. Una apariencia de collage que conecta mundos distantes con intención de circular alrededor de un discurso sobre lo pictórico, que nos vuelve a ubicar en la reflexión sobre la tradición de la pintura. En ese sentido, Perejaume es un creador que ha reflexionado en profundidad sobre la naturaleza del collage, para quien ya no es una técnica confinada al soporte del papel, sino la dimensión territorial de las comparaciones, como nuevo régimen que rebasa 'el orden cartográfico'. En un entorno así concebido, la metáfora se convierte en el principal instrumento que nos posibilita el desplazamiento. Haciendo literal esta afirmación, el texto deviene como el medio de transporte idóneo, que lo lleva a afirmar que «toda realidad en un acontecimiento verbal», como comentara Manuel Guerrero. Tomando como base las sustituciones literarias de la realidad, la circularidad a la que se entrega el discurso de Perejaume, éste produce 'metáforas de doble circulación', que erosionan el foco de enunciación.

²⁶⁶ José Jiménez: «La espiral de la imagen», Madrid; *ABC Cultural*, nº 1.136, 18 abril 2014, pp. 18-19.

En definitiva, el collage no hace sino abrir un campo significativo de posibilidades a la pintura, poniendo sobre el tapete una confrontación determinante, como comenta Simón Marchán Fiz:

El 'collage' inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles. Los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación. Desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa.²⁶⁷

Una riqueza, como dice Marchán Fiz, que ha venido al discurso pictórico para quedarse, que se verá sobredimensionado en comunión con el resto de medios de la iconosfera y la introducción de las nuevas tecnologías en los procesos de creación.



71. Perejaume, *Motllures*, 2002

2.1.4.-Síntesis disciplinar y condición postmedia

En líneas generales se ha abierto el campo de la experimentación, en el sentido de que las disciplinas han dejado de ser estancas. Se han fusionado o mezclado para enriquecerse. No se trata de hablar, sin embargo, de una simple suma de disciplinas, sino de la facultad que otorga esta circunstancia para la creación de nuevos procedimientos a partir de esos mestizajes. Ello ha propiciado que cada vez nos sea más laborioso hablar de una disciplina concreta, como en el caso que nos atañe al hablar de pintura, dado que el concepto tradicional, algo más objetivo y cerrado, que con mayor facilidad podíamos comprender, ha

²⁶⁷ Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'*, Madrid: Akal, 1997, p.160.

dejado paso a una zona de confluencias por donde hacer pasar influencias (interferencias) de otras materias. Esto supone, no obstante, nada más que un reflejo de la situación del momento actual al que tratamos de acercarnos, teniendo en cuenta que el fenómeno global supone un conjunto donde se imbrican multitud de factores, de mayor complejidad, en definitiva. Esta nueva forma *interdisciplinar* de aproximarnos a la realidad va acompañada de una serie de avances en la ciencia y la tecnología, conformando lo que algunos como John Brockman han denominado como el nuevo humanismo. Planteando que los saberes científicos más adelantados de esta época han provocado una «tercera cultura»,²⁶⁸ es decir: una síntesis multidisciplinar donde el 'humanismo' recupera su sentido de intelectualidad global, combinando el mundo de las ciencias y de las letras para conformar la vanguardia del pensamiento moderno.

Conceptos como biología molecular, inteligencia artificial, teoría del caos, fractales, biodiversidad, nanotecnología, genoma, paralelismo masivo, redes neuronales, el universo inflacionario, los sistemas adaptativos complejos, la lingüística, la teoría de las *supercuerdas*, los sistemas expertos, el equilibrio puntuado, los autómatas celulares, la lógica difusa, la realidad virtual, el ciberespacio, las máquinas de *teraflop*, etc., han comenzado a ser de uso frecuente en nuestra vida diaria, no dejándonos indiferentes a sabiendas de que en alguna parte hemos oído hablar de estos términos, aunque sea de forma escueta. Algo que sin duda se instaurará también como tema y eje principal de muchos de los creadores artísticos actuales, inquietos e interesados por aquello que amplía el rango de conocimiento de la realidad.

Digamos que, en ese sentido, este nuevo humanismo trata de escapar de la laboriosa comprensión que suponen las ciencias duras, para hacer accesible y comprensible, a un público más amplio, conceptos que de otra manera quedarían al recaudo de una selecta élite de especialistas. Trata, entonces, de conocer de verdad nuestros condicionamientos esenciales y que los paradigmas científicos fecunden a los discursos filosóficos, literarios y artísticos en general. Algo que, desde hace tiempo, es ya una realidad debido a una interactividad inconsciente entre arte y ciencia, que viene practicada ya desde el movimiento impresionista a finales del siglo XIX.

Por ejemplo, en la pintura un hecho que constata dicha visión unificada de una nueva concepción de la realidad, es cuando Renoir y Monet descubren que las sombras no son pardas ni negras, sino coloreadas en su periferia, y que el color local de los objetos queda modificado por reflejos de otros objetos, por contrastes de colores yuxtapuestos y, sobre todo, por la luz que los ilumina. Teorías iniciadas por Goethe a partir de la descomposición de la luz, que se hace el centro mismo del tema a tratar, como argumento de una experiencia visual que modifica la realidad del objeto experimentado. Lo que abre el camino a los movimientos artísticos que se sucederán desde entonces; expresionismo, cubismos, etc., en los que se tratará no tanto de reflejar la realidad como aquella idea de realidad que posee el artista, sino como una experimentación de la realidad. Lo que hace que se deje de entender el arte como copia e idealización de la naturaleza, pasándose a un concepto más amplio, donde el artista pasa a no estar subordinado por esa mimesis, por esa idealización propia de tiempos pasados,

²⁶⁸ John Brockman: *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*, Barcelona: Tusquets, 1996.

como el neoclasicismo o el romanticismo. No debemos olvidar que esta herencia hace que una parte de los pintores sigan siendo fieles a la observación del natural, codificando lo que ven mediante su propio filtro, pero progresivamente otra parte se van instaurando como autónomos, emancipados de la observación del modelo natural, a modo de creadores de realidades independientes de este procedimiento tradicional. Es por ello que la investigación científica y la reflexión filosófica se hayan convertido, para muchos pintores, en una notable fuente de inspiración que hace descubrir, mediante su traducción a lenguaje plástico, esas nuevas realidades a las que aludimos.

Transdisciplinareidad

Esta comunicación entre diferentes estamentos del conocimiento es lo Edgar Morin ha venido llamando 'transdisciplinareidad', que, lejos de buscar un principio que unifique el conjunto de los conocimientos, trata de que exista una comunicación cada vez mayor entre las disciplinas, tomando como base al pensamiento complejo para tal fin:

Hay que ampliar la idea de *scienza nuova* introduciéndole la interacción entre lo simple y lo complejo, concibiendo una ciencia que no suprima las disciplinas sino que las religue y que por eso mismo las vuelva fecundas, una ciencia que sepa distinguir y religar al mismo tiempo y en la que la transdisciplinariedad sea inseparable de la complejidad.²⁶⁹

El concepto de *transdisciplinareidad* nace con la vocación de traspasar las barreras de la parcelación disciplinaria, a fin de hacer del sujeto un ser más completo. Diálogos interdisciplinarios que suponen la base a los llamados estudios culturales o cultura visual, donde José Luis Brea supone una excelente referencia. Cierta aspiración enciclopédica que abre puertas a la experimentación, donde las grandes preguntas de la condición humana se renuevan, provocando que veamos la realidad como una compleja red de interconexiones y no como una simple colección de elementos aislados y separados. Esto aportará una riqueza inusitada en el estudio de una misma cosa, desde la perspectiva de comprensión que ofrece un recorrido intersticial, que obliga a situarse no en el centro sino al lado de la disciplina, como explica Basarab Nicolescu:

La *transdisciplinariedad* comprende, como el prefijo 'trans' lo indica, lo que está, a la vez, *entre* las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente, y uno de sus imperativos es la unidad del conocimiento.²⁷⁰

Ello ha ocasionado que las diferentes expresiones entre las que se encuentra el lenguaje o la pintura, tema central de esta tesis, hayan evolucionado tratando de ampliar su territorio, ubicándose o planeando sobre ese *entre*, hasta el punto de ser capaces de describir experiencias que trascienden el mundo sensorial cotidiano. Siempre que el sujeto confirma que la información recolectada por estos sistemas sensoriales acaba siendo inexacta e incompleta, busca respuestas en aquellas disciplinas que le ofrezcan más información de la realidad, ayudándose de ellas para completar su expresión y *deslimitar* así la pequeña porción de realidad, que, según cual sea nuestra condición, nos vemos abocados a conocer. Ese conjunto de conexiones interdisciplinarias es lo que, más allá de la información percibida por

²⁶⁹ Edgar Morin y Jean-Louis Le Moigne: *Inteligencia de la Complejidad. Epistemología y Pragmática*, París: L'aube, 2006, p. 31.

²⁷⁰ Basarab Nicolescu, (1996): *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*, México: 7 saberes, 1996, p. 37.

los sentidos, podemos denominar como 'modelos mentales', es decir: representaciones internas que nos permiten describir, interpretar y almacenar parte de la experiencia del mundo. Algo que, mediante todos los dispositivos de los que nos vemos rodeados en la actualidad, se amplía constantemente debido a que podemos acceder al momento a determinada información que requiramos, dado que dichos dispositivos actúan como memorias protésicas. Lo que también hace que anquilosados modelos mentales, fruto de arraigados supuestos históricos, se expongan a la revisión y a la renovación. En definitiva la interdisciplinariedad ofrece un dispositivo de análisis y conocimiento complejo, en el que se suman (se tienen en cuenta o se opera desde) diferentes disciplinas.

Pintura y síntesis disciplinar

Sin entrar a describir pormenorizadamente y de forma sistemática el contexto presente en este ámbito, ya nos hemos hecho una idea del entorno que envuelve a la presente investigación, como aquella situación que afecta a un pintor que ha visto cómo cambiaba su alrededor y con él la forma de concebir, analizar o estudiar su creación. Pero preguntarnos por la causa de este cambio es remitir inmediatamente al progreso que ha venido determinado por las nuevas tecnologías, que en un abrir y cerrar de ojos han trastocado nuestra vida diaria, aumentando el flujo circulatorio de una información cargada de datos, donde a la imagen se le asigna un lugar hegemónico. Una promiscuidad tal de la imagen no puede escapar al ingenio del pintor, quien se ve sometido, en mayor o menor medida, a una gestión de las mismas. Cómo hacerse eco de ese volumen ingente al que nos someten estas nuevas tecnologías y tratar, una vez digeridas todas esas imágenes, de confeccionar una imagen propia desde un medio tan antiguo como es la pintura, con el riesgo siempre presente de su disolución ante tal vorágine pero abogando por su permanencia, es una tarea que parece de difícil resolución para el pintor actual. Pues, en muchos casos, con sus técnicas tradicionales se enfrenta a un mundo que progresivamente parece separarse de ellas, en detrimento de la materia, y la apreciación que su acontecer físico provoca, y en pro de imagen elaboradas con medios cada vez más sofisticados que parecen hacer desaparecer ese encuentro. Proceso que se decanta en virtualización creciente, que parece atrapar con mayor facilidad la atención del espectador hacia esos nuevos medios y no hacia la pintura.

Es en este punto donde podemos determinar la característica esencial del momento presente; la instauración de las nuevas tecnologías en nuestra vida diaria. Algo por donde pasa ya cualquier tipo de relación con el mundo, facilitando el acceso a la información y gestión de muchas de nuestras tareas, pero sobre todo aumentando la comunicación entre las personas en tiempo y espacio, es decir: el tiempo se reduce y el espacio desaparece, lo que nos lleva a poder comunicarnos con alguien que está al otro lado del mundo al instante, una situación que hace que el fenómeno de la globalización sea cada vez más acuciante, desapareciendo progresivamente las manifestaciones étnicas que con mayor frecuencia se ven sometidas, ante tal presión de homogenización, a necesarias misiones de salvamento y recuperación. Más allá de entrar en juicios de valor, de pensar si son buenos o malos tales cambios, o tratar de pensar nostálgicamente en el pasado, lo cierto es que todo apunta a que la inercia adquirida por este nuevo mundo que hemos alumbrado es ya una realidad y que no va a parar aquí. Entonces, no sirviendo de nada tratar retornar a ese recordado pasado o idea del mito del 'buen salvaje', sólo nos queda la solución de adaptarnos al ahora y, con los adelantos y nuevos medios que

nos ofrece esa actualidad, tratar de transformar nuestra concepción sobre la materia que tratemos, en este caso la pintura. Es aquí es donde queremos hacer hincapié en el fenómeno de interferencia al referirnos al hecho de que cierta disciplina, como la pintura, se ve afectada por otras disciplinas, en el sentido de que se hace eco de ellas en su expresión, así como que puede ver condicionada su técnica por los diferentes medios que pululan a su alrededor, lo que sin duda alguna transformará su representación y su estética.

Tras estos apuntes queda claro que vivimos en un mundo que nos lleva a conocerlo de forma fragmentada, debido al gran volumen de datos a los que podemos acceder. Puede que esta situación represente un mal derivado de ese entorno tecnológico, pues, con facilidad, nos inclinamos hacia el almacenaje de información y una posterior utilización que, a veces, se demora en llegar. Huyendo de la concreción y profundización, saltamos de una cosa a otra, configurando, en muchas ocasiones, ideas superficiales sobre muchos de los temas que nos preocupan. Ahora ya no es el individuo el que trata de buscar los contenidos que le interesan, sino que, por la inclusión de determinados algoritmos confeccionados a partir de un mapa de gustos anterior, son los contenidos los que buscan o asaltan a éste. Y lo peor de todo es que la reflexión va desapareciendo a favor de la respuesta rápida, pues los espacios virtuales se llenan de foros de opinión donde las propuestas razonadas desaparecen para dar paso a una osada inmediatez vacía. La urgencia y la transitoriedad se apoderan de una sociedad presa de estos avances, pues, como dice Marek Sobczyk: «los excesos de imágenes implican una derrota y una parálisis de lo visible»²⁷¹, que tendremos que resolver en nuestra causa, configurando una identidad flexible que haga frente a los cambios continuos de la realidad, pues, según Bauman: «la búsqueda de identidad es la lucha constante por detener el flujo, por solidificar lo fluido, por dar forma a lo informe»,²⁷² a lo que añade:

En un mundo en el que las cosas deliberadamente inestables son la materia prima para la construcción de identidades necesariamente inestables, hay que estar en alerta constante; pero sobre todo hay que proteger la propia flexibilidad y la velocidad de readaptación para seguir las cambiantes pautas del mundo ‘de afuera’.²⁷³

Condición postmedia

Desde esa inestabilidad y fluidez tratemos ahora de acercarnos a eso que algunos han denominado ‘condición postmedia’. Desde el modelo que impone la actualidad se hace necesario abordar el tema de la hibridación de los distintos medios de comunicación, dentro del contexto que supone la producción artística, donde ya todos los medios participan. Eso nos lleva a revisar el concepto de ‘obra abierta’, sobre el que ya escribiera profusamente Umberto Eco, pero desde los parámetros que establece la posmodernidad, dado que, como venimos insinuando en la presente investigación, cada vez con más frecuencia nos encontramos frente a situaciones pluridisciplinarias, que se prestan a una difícil clasificación si miramos a los géneros tradicionales. En ese sentido, los lenguajes de los diferentes medios expresivos han pasado, por ejemplo, a cuestionar la figura del autor, de la que Barthes reflexiona acerca de su desaparición. Esta tesitura hace que éste haya pasado a convertirse en una especie de ‘meta-autor’, un médium, dentro de la escena artística actual, alejado de la concepción romántica

²⁷¹ Marek Sobczyk, *De la fatiga de lo visible o Meditación sobre la pintura*, Valencia: Pre-Textos, 2011, p.155.

²⁷² Zygmunt Bauman: *Modernidad líquida*. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2004, p.89.

²⁷³ *Ibid.*, p.92.

tradicional del genio creador. Un panorama donde el mensaje que ofrece el medio o los medios elegidos para su transmisión, adquieren un gran potencial en el evento, lo que, muchas veces, hace que no podamos hablar de obras concretas, sino es en relación a determinado acontecimiento para el que se concibieron o se dieron a ver. Todo este proceso, que, de algún modo, hace que los papeles asignados por tradición a agentes implicados y obras de arte, se inviertan, hace que demos la razón a McLuhan y su máxima: «el medio es el mensaje», con lo que se tiende a descubrir la importancia del ‘vector’ que funciona en las diferentes relaciones, más allá de objetivos y fines cerrados. Esa misma concepción hace que el receptor, que antes aparecía como el destinatario de la obra, se convierta ahora en partícipe productor, dentro de esta gran industria cultural *performativa* del siglo XXI.

Según la teoría de Peter Weibel, teórico que habló acerca de la condición postmedia en el año 2004: «la condición de la práctica artística actual debe ser denominada condición postmedia, ya que ningún medio domina por sí mismo sino que todos los medios se influncian y se condicionan entre sí»,²⁷⁴ aclarando que: ésta «se ha definido en dos fases. La primera permitía igualar los medios artísticos. La segunda logra la combinación de los medios».²⁷⁵ Toda la práctica artística sigue hoy el guion marcado por el progreso de los medios, que abarca no solo los tradicionales sino también a nuevos medios tecnológicos, todos ellos se van adaptando y cambiado bajo influencias mutuas.

Dicho término (postmedia) deriva del subtítulo del libro de Rosalind Krauss *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*²⁷⁶ (*Un viaje por el mar del norte. Arte en la era de la Condición Postmedia*), de 1999, y sirve para englobar la variada colección de prácticas artísticas actuales, donde los autores experimentan con los medios, sus materiales y funciones, adaptándose a nuevos procesos de producción, mezclando propiedades de diferentes medios y construyendo nuevos sistemas de referencia, lo que refleja el declive del concepto greenberguiano sobre los medios específicos. Ya no hay un medio dominante, por el contrario los medios se influncian, condicionan y se reflejan mutuamente. Procesos interdisciplinarios entre dibujo, pintura, escultura, fotografía, cine, vídeo, literatura, arquitectura, diseño, arte en la red y lenguaje informático se convierten en principios metodológicos.²⁷⁷

Pero antes que Rosalind Krauss ya Felix Guattari, semanas antes de morir, habla de la condición postmedia en el texto «Para una refundación de las prácticas sociales», en 1992. Según su prisma, el concepto de lo post-mediático se convertiría en la principal batalla de nuestra era, contra esa industria de los mass-media que va adquiriendo tintes de autoridad total, dado que los medios masivos son más que una interfaz o plataforma pública de los gobiernos, los medios masivos representan poderes autónomos, instaurándose como la falsa transparencia de la sociedad de control, siendo ellos mismos los que establecen dicho control. Podemos decir que Guattari se adelantó con su reflexión visionaria a lo que vendría después, pero sobre todo pone en alerta a la sociedad de lo que supone la *transversalización* del

²⁷⁴ Peter Weibel: «La condición postmedia», en VVAA: *Postmedia Condition*, catálogo Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2006, p.15.

²⁷⁵ *Ibíd.*

²⁷⁶ Rosalind Krauss: *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres: Thames & Hudson, 1999.

²⁷⁷ *Ibíd.*

conjunto de los procesos sociales y de la necesidad de su reflexión para una interpretación correcta de los mismos, así como la elaboración de una cartografía de subjetividades que desemboque en la afirmación de nuevos valores.

De ahí que tenga que surgir una fuerza crítica lo suficientemente poderosa, misión de los artistas, como para generar una crítica del uso interesado que hace la plataforma de los medios masivos. Desde esta perspectiva, la condición postmedia es una situación que ayuda al artista a expresarse libremente en el entorno *transmediático* que supone, pero también ello mismo le sirve de crítica, no de la herramienta sino del uso que se hace de ella, lo cual solaparía de nuevo una acción política. Se trata, por tanto, de crear una ecología de las intensidades, donde la lógica del movimiento maquinista de los intereses del poder *massmediático* queda contrarrestada por la reflexión artística, a favor de una convivencia armónica pero crítica, como indica Guattari:

Pensar la complejidad, renunciar, en particular, al enfoque reduccionista del cientifismo cuando se trata de poner en tela de juicio los propios prejuicios y los intereses a corto plazo: ésta es la perspectiva de entrada en una era que he calificado de post-media, pues todos los grandes trastornos contemporáneos, tanto si son de alcance negativo como positivo, en la actualidad son juzgados por el rasero de informaciones tamizadas por la industria mediática, que sólo contempla el aspecto anecdótico de las cosas y jamás problematiza los envites en juego en su verdadera amplitud.²⁷⁸

Dentro del marco de esta nueva cibernética comunicativa y estética que ha invadido cualquier rincón del acto productivo, la labor que se le presenta al artista pasa por el análisis de los factores que conlleva la 'plurimedialidad', la interdisciplinariedad, la dislocación espacial, la desmaterialización, etc., de las subjetividades, con el fin de desentrañar la mutable 'traducción intersemiótica'. En ese sentido podemos decir que vivimos una atmosfera parecida a la aspiración romántica de obra de arte total, en función de lo que supone tender a traspasar todo el conjunto para encontrar una esencia unitaria o integración artística del mismo, que nos trasladaría a la posibilidad de estudiar una *Correspondencia de las Artes*, y de los medios, añadimos, en función de señalar esas influencias mutuas, como explica Etienne Souriau:

Si uno quiere penetrar hasta el corazón de cada una de las artes, captar las correspondencias capitales, las consideraciones cuyos principios son idénticos en las técnicas más diversas, o incluso —¿quién sabe?— descubrir unas leyes de proporción, o esquemas de estructura, válidos por igual para la poesía y la arquitectura, la pintura o la danza, será menester instituir una disciplina completa, forjar nuevos conceptos, organizar un vocabulario común, y hasta, tal vez, inventar medios de exploración realmente paradójicos.²⁷⁹

Contexto, hacia la exploración paradójica, donde todo aquello que nos rodea adquiere gran importancia como herramienta de trabajo, así como el papel asignado al espectador, como ya Duchamp señalaría en su texto sobre el proceso creativo,²⁸⁰ problemas estéticos fundamentales que debe de afrontar el artista de hoy día.²⁸¹ Entorno que, en nuestro caso de

²⁷⁸ Felix Guattari: «Para una refundación de las prácticas sociales». En Felix Guattari: *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid: Traficantes de sueños, 2004, p.120.

²⁷⁹ Etienne Souriau: *La Correspondencia de las Artes*, México: Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 13-14.

²⁸⁰ Josep Elías y Carlota Hesse: *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp.162-163.

²⁸¹ Frank Popper: *Arte, Acción y participación, El artista y la creatividad de hoy*, Madrid: Akal, 1989, p. 9.

estudio, corresponde a ese fondo de polución sobre el que se recorta la figura de la pintura, que, como diría Frank Popper, nos lleva a vagar por «una dimensión más amplia, que sería la de un espacio sociológico auténtico».²⁸² Porque si la escisión entre disciplinas esconde razones metodológicas en la orientación pedagógica, éstas trascienden este hecho más allá de lo específico, donde podemos encontrar fructíferas zonas de encuentro e interferencia entre las artes y los medios, que ofrecen nuevas posibilidades creativas. Continuando con Weibel:

Por todo ello debe definirse esta situación de la actual práctica artística como condición postmedia, porque ya no es solamente un medio aislado el que domina, sino que los medios interactúan y se condicionan mutuamente. El caudal de todos los medios forma un medio universal que se comprende a sí mismo.²⁸³

Según esta nueva visión holística de los medios, Rosalind Krauss señala que es imposible seguir hablando de la autonomía de un medio, pues, como decimos, todos se influyen mutuamente. Pero dentro de esta complejidad confusa de interrelaciones mutuas se hace necesario un orden, buscar interrelaciones a un nivel más profundo, en su tectónica estructural, más allá de su sentido, para encontrar la traducción *intersemiótica* necesaria, siguiendo con Etienne Souriau:

Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos (...).²⁸⁴

Elementos que eran característicos de un lenguaje o medio se pueden ahora incluir en otro o ver desde el filtro de otro, acción que enriquece enormemente las posibilidades creativas de cierto medio del que no quedará más que su nombre, o adscripción formal por tradición. La transformación semiótica se da al sustituir los signos que codifican un mensaje por signos de otro código, conservando una información invariable, con respecto a un sistema de referencia dado, que nos servirá para reconocer su procedencia. En esa acción de descodificación y recodificación se hace necesaria la labor de traducción, que puede escapar del campo puramente pictórico en el que nos movemos. Una tarea que desarrollaremos en profundidad en el siguiente capítulo, no sin antes señalar que esa labor de traducción también tiene un límite y que es imposible aplicarla pormenorizadamente, por lo que tendremos que sacrificar características que no aporten un hecho significativo dentro del discurso que queremos destacar. Algo que define nuestra intención, desde el terreno híbrido desde el que queremos abordar la pintura en relación al resto de medios icónicos, serían estas palabras de García Canclini:

La primera condición para distinguir las oportunidades y los límites de la hibridación es no hacer del arte y la cultura recursos para el realismo mágico de la comprensión universal. Se trata, más bien, de colocarlos en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la traición.²⁸⁵

²⁸² *Ibid.*, p. 12.

²⁸³ Peter Weibel, *Op. Cit.* p.15.

²⁸⁴ Etienne Souriau, *Op. Cit.* p. 21.

²⁸⁵ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 29-31.

De lo que se deduce que nos posicionaremos en un límite ‘conflictivo’, que cuestiona la situación al confrontar esas traducciones *intermediáticas* descritas, en función de la tradición de una disciplina en disolución.

Otro autor que ha reflexionado profundamente sobre este estado postmedia, en el que las nuevas tecnologías han insertado al individuo del siglo XXI, fue José Luis Brea, quien, en su ensayo *La era postmedia*, de 2002, puntualiza sobre la importancia que posee la aparición de Internet y el *entorno transmedia* en la creación artística. Brea realiza un mapa de las comunidades y prácticas en red desplegadas por los nuevos ‘productores media’. Desde esta perspectiva el término implica cierto declive de los medios de masas utilizados por el poder para mantener el consenso, una idea que continúa la formulada por Guattari, a favor de un uso social de los media, como herramienta para activistas y movimientos políticos y culturales. Nuevas prácticas artísticas donde la tradición heredada es usada como usufructo compartido, donde la, ahora, metapintura actuará a modo de parergon derridiano con la pintura anterior, lo que conlleva toda una creación de dispositivos y estrategias que hablen de esa relación, en el sentido pictórico, pero con la libertad de presentación que ofrece el nuevo entorno, que no es su único aval, como Brea comenta al hablar de net.art:

(...) estoy convencido de que una ‘forma artística’ no nace por la mera emergencia de una novedad técnica, y ni siquiera por el descubrimiento añadido de un vocabulario formal asociado a ella; sino sólo cuando a una práctica de producción simbólica le es dado el ejercicio de la autocrítica inmanente.²⁸⁶

Como venimos insistiendo a lo largo de todo el trabajo, ese ‘ejercicio de autocrítica’ constituirá la piedra angular sobre la que seguir edificando nuestra nueva concepción de la pintura, impregnada ahora de la condición postmedia que venimos comentando. Al hablar del net.art como nueva forma de expresión artística, puede que en su potencial resida en su capacidad de interacción crítica con el campo expandido, aportado por Rosalind Krauss, al que hicimos referencia en el primer capítulo (cfr. 1.4.4.). Tema, el del net.art, al que, necesariamente, volveremos más adelante, no sin antes advertir de la novedad que implica dicho soporte. Tomando en consideración las palabras de José Luis Brea que lo definen como:

(...) medio autónomo que en sí mismo se anuncia capaz de articular sus propias estrategias de presentación, distribución y recepción, con un enorme potencial de reorganizar las audiencias, e incluso la propia estructuración de ‘lo público’.²⁸⁷

Un *entorno transmedia*, en definitiva, donde no se excluye ningún medio y que también posibilita seguir haciendo pintura. Despojados, si así lo requiere la propuesta, de los materiales y soportes tradicionales, pero rondando el concepto de ‘lo pictórico’. Por tanto, a partir de esta condición actual ineludible, toda nuestra experiencia estética se verá condicionada, tal y como declara Weibel:

Esta experiencia mediática (de los medios) se ha convertido en la norma de toda la experiencia estética. Desde ahora, en el arte ya no hay nada más allá de los media. Nadie puede escapar de los media. Ya no hay ninguna pintura fuera o más allá de la experiencia mediática. Ya no hay

²⁸⁶ José Luis Brea: *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca: CASA, p. 30.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.35.

ninguna escultura fuera o más allá de la experiencia mediática. Ya no hay ninguna fotografía fuera o más allá de la experiencia mediática.²⁸⁸



72. Rachel Harrison, *The Help*, 2012

En ese sentido de destino estético, más que artístico, que nos interesa enfatizar para nuestra investigación, en función del cambio que puede haber conllevado para la pintura con la introducción en nuestras vidas de los nuevos medios, encontramos a Lev Manovich. Según Manovich, el concepto de 'medio' fue primero cuestionado por el desarrollo de nuevos lenguajes artísticos: *assamblage*, happening, instalación, etc., y después por el advenimiento de medios, contemporáneos a los anteriores, como: la fotografía, el cine y el vídeo, que retaron tanto la definición normal de medio artístico como, sobre todo, los métodos habituales de circulación y distribución del arte. En su ensayo *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*,²⁸⁹ nos señala que aunque parezca que este nuevo lenguaje de los nuevos medios aparezca muy codificado, desarrolla una estética verdadera y única, cuestión que, a modo de conclusiones generales de toda la investigación, desarrollaremos en el último capítulo de la misma. Pues hemos de admitir la influencia del impacto de esta nueva condición, que se extiende hasta aquellos sujetos que se hallan al otro lado de la brecha digital, como Nicolas Bourriaud señala; «los principales efectos de la revolución informática son visibles hoy en obras de artistas que no utilizan la computadora».²⁹⁰

²⁸⁸ Peter Weibel, *Op. Cit.*, p. 98.

²⁸⁹ Lev Manovich: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona: Paidós, 2005.

²⁹⁰ Nicolas Bourriaud: *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 82.

2.2.- LO NO PURO Y LO IMPURO DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE.

La pintura que transgrede sus límites no es aquella que renuncia a lo que se halla a su alrededor como una disciplina autónoma y autosuficiente, como una práctica aislada de su entorno, sino la que integra en su desarrollo aquel fondo. Como declaraba Philip Guston en 1960, durante la celebración de una mesa redonda en el Museo de Philadelphia:

Hay algo ridículo y miserable en el mito que hemos heredado del arte abstracto: que la pintura es autónoma, pura y autosuficiente, y, por tanto, solemos analizar sus ingredientes y definir sus límites. Pero la pintura es impura. Es la modificación de las impurezas lo que da lugar a la continuidad de la pintura. Somos creadores de imágenes y esclavos de ellas.²⁹¹



73. Phillip Guston, *The Studio*, 1969

Hasta la aparición de otros medios icónicos la pintura mantenía su posición hegemónica dentro del imaginario humano, ésta, más que representar ese medio de expresión autónomo que luego demostraría ser a través de sus capacidades comunicativas, estaba destinada a transmitir, mediante imágenes representadas, aquellas circunstancias relacionadas con el poder político o el eclesiástico. Aunque la etapa de la modernidad y más concretamente a finales del siglo XIX, y principios del XX, parece ser el momento clave de ruptura y reposicionamiento de la pintura como disciplina que busca su expresión propia. Una etapa donde comienza a acelerarse lo que ya se había venido incubando siglos atrás, a partir de la

²⁹¹ Phillip Guston citado en: Iñaki Imaz: *Pintura como proceso de individuación. Caracterización y enseñanza*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2014, p.348.

aparición de los medios históricos de difusión de la imagen, como es el caso del grabado. En ese sentido, si de algún modo nuestra pretensión fuera encontrar aquel grado de pureza en la tradición o cosa semejante, lanzando una mirada retroprogresiva al pasado, podemos afirmar que la historia del arte no es autónoma, si mediante la autonomía pretendíamos encontrar un concepto equiparable a pureza, sino que siempre trabaja osmóticamente con el exterior, con aquello que queda al margen, su parergon, una cosa que se pone de total evidencia en el tránsito de cada época y los cambios que ellos conllevan.

Una cuestión, la de la autonomía, que en el mundo de las ciencias queda muy bien reflejada a partir de lógicas endógenas y exógenas: la primera defiende que la ciencia se desarrolla con arreglo a su propia lógica interna, la segunda que su desarrollo refleja presiones causales de lo circundante. Digamos que en esta tensión análoga vive el mundo del arte el devenir de su historia, que nos lleva a plantearnos el debate aclaratorio sobre la pureza o impureza del medio pictórico, antes de comenzar con el estudio pormenorizado de estas 'contaminaciones'. Que para nada hemos de ver como negativas, pues 'contaminación' parece corresponder a un término con cierto carácter peyorativo; como si el hecho de la contención de impurezas en determinado producto fuera determinante para desecharlo. En este contexto eso es algo que queda despejado, por ello que hayamos comenzado a hablar de Philip Guston y sus declaraciones, que defienden ese carácter impuro de la pintura, como estado que favorece las continuidades de la pintura. Es por ello que para el título de la presente investigación se haya optado por la elección del término 'influencia', que a priori parece más neutro que 'contaminación'.

Siguiendo esta estela y al hilo de esas condiciones exteriores que queremos resaltar, como presencia y argumento denotativo que transforma la concepción de la disciplina, hemos de aclarar que aplicar esta raíz exteriorista o lógica exógena, no significa que los cambios en la práctica artística tengan su explicación a partir de influencias externas, que ejercen la suficiente presión sobre las prácticas tradicionales como para que éstas acaben cediendo y optando por una mutación. De ahí que, ateniéndonos a esta circunstancia, la investigación presente haya atendido a la sociedad y sus cambios recientes.

Para hablar de impureza en pintura hemos de realizar las requeridas consideraciones sobre la pureza del medio pictórico desde la perspectiva moderna. En los años ochenta, punto álgido del debate en torno a la capacidad intrínseca y autónoma de la pintura, y después de que Douglas Crimp hubiera publicado en 1981 en la revista *October* su artículo titulado *The End of the Painting*, persiste, desde su postura crítica, Clement Greenberg, desde los parámetros propios de la modernidad, defendiendo su visión sobre la pintura, que debía aspirar, según él, a la pureza como medio. Una acción que implicaba la purgación de todo aquello que no perteneciera esencialmente al medio definitorio. En ese momento y a partir de esta cláusula, la misión de la pintura sería excluir todo aquello que fuera propio de otros medios, empezando por el espacio tridimensional, que Greenberg consideraba propio de la escultura, para él lo emblemático de la pintura era, sin duda alguna, su *bidimensionalidad*. Así lo expresaba el propio Greenberg:

Todas las entidades reconocibles (incluidos los mismos cuadros) existen en el espacio tridimensional; por ello, la sugerencia más simple de una entidad reconocible es suficiente para traer a la memoria recuerdos de un espacio de este tipo. La silueta fragmentaria de una figura

humana, o de una taza de té, lo hará y, al hacerlo así, alienará el espacio pictórico de la literalidad bidimensional que es la garantía de la independencia de la pintura como arte. Porque, como ya se ha dicho, la tridimensionalidad es el territorio de la escultura.²⁹²

Coincidiendo con Crimp en algunos puntos, la tesis que Greenberg, a través del análisis de los hechos que se habían ido sucediendo a lo largo de la historia de la pintura, se basaba en la impresión de que la pureza y la purgación eran las metas hacia donde la pintura tenía que establecer su horizonte. Algo que ya había empezado con Manet y Cezanne y que culminaba con los pintores de la escuela de Nueva York, a quienes Greenberg tanto defendía. En ese sentido, tras dichas premisas, la pintura como medio sólo podría mantenerse vigente auspiciada bajo una estética austera. Unos parámetros tan restringidos que sólo traerían consigo acabamiento, pues los artistas comenzaron a reclamar desde la práctica más de lo que la modernidad, a esas alturas, podía permitirles. Ejemplo de este acabamiento pueden ser las pinturas completamente negras de Ad Reinhardt o las completamente blancas de Robert Ryman que no hacen más que llevar hasta sus últimas consecuencias este imperativo moderno, hasta un punto insuperable que puede ser visto (también) como fin o muerte de la pintura, vista esta exclusivamente como una historia de sus purgaciones. Unos ejemplos, los de estos dos pintores, que por otra parte suponen descubrimientos de posibilidades en parte explotadas a principios de siglo XX por Malevich y Rodchenko, que asimismo pudieron parecer puntos culminantes o fines en su día y, sin embargo, no parece, como demuestra la historia, que hubiera razón para que la pintura finiquitara su programa.

Como ya adelantamos en el capítulo primero, el siglo XX parece ser el siglo de los fines, una inclinación que lleva al ser humano, en aras de la modernidad, a cuestionar y desprecian las antiguas estructuras en favor de lo nuevo, con una fe ciega. Este espíritu vive en consonancia con un tiempo de shock, que parece dedicado a sorprender una y otra vez a la sociedad con avances a cuál más novedoso, resolutivo, funcional o estrambótico, a fin de captar la atención de un individuo inserto en la rueda capitalista de la producción y el consumo. Visto así, puede volverse hasta coherente el hecho de que lleguen a denostarse las viejas fórmulas artísticas y medios de expresión, si los llevamos a su comparación con los avances que conlleva la industria mecanizada, y la fascinación que todo ello produce. Sin embargo, la proclama del fin próximo a la vuelta de la esquina, bien sea por agotamiento de sus capacidades, bien por desavenencias de carácter político, religioso o filosófico, que posicionan su postura a un lado o a otro para cuestionarla y ponerla en entredicho continuamente, es una constante que se da a lo largo de toda la historia de la pintura.

No cabe duda que hablar de fines en términos absolutos, al igual que si hablamos de apocalipsis o postrimerías escatológicas, siempre ha causado cierta sensación de euforia en el individuo, al creer que con ello podría ser testigo de un punto de inflexión o gran cambio de la historia de la humanidad, o porque inconscientemente posee unos patrones o arquetipos que ya lo han preparado para esa tendencia, pues, según Freud, en la lucha pulsional psicológica entre *eros* y *tánatos* siempre acababa venciendo este último, o simplemente por el hecho de alabar lo nuevo y repudiar lo viejo por sistema. Este será, por tanto, el contexto en el que debemos definir el posicionamiento actual de la pintura, ésta es la razón por la que propusimos una óptica posmoderna, para posibilitar la cabida del revisionismo histórico.

²⁹² Clement Greenberg: *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Siruela, 2006, p. 114.



74. Ad Reinhardt y Robert Ryman en sus estudios respectivos

A continuación estableceremos tres sencillos acercamientos a una comprensión de lo que supone la práctica de la pintura de forma general, a fin de aclararnos diversas cuestiones relativas a la situación del pintor, en cuanto a sus influencias en relación con el imaginario referencial.

2.2.1. - Pintura naturalista

Antes de entrar en profundidad, y aclarar conceptos como son naturalismo, realismo o figuración, debiéramos preguntarnos qué pinta el pintor, que representa y cómo lo representa, pero no qué pinta en cuanto a temática sino en cuanto a la representación de cosas específicas que se hallan en el mundo, y cómo lo representa no refiriéndonos a si utiliza una u otra técnica, sino a cómo actúa la triada ojo-cerebro-mano para transcribir aquel exterior y convertirlo en representación. Según comenta Jonh Berger al respecto:

La pintura es, en primer lugar, una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo. Posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar, pues entonces lo visible poseería la seguridad (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad.²⁹³

Un proceso que de alguna forma nos lleva al desarrollo del concepto de mimesis, donde de forma directa o indirecta, con ayuda de la memoria, el pintor es capaz de transcribir o de ejercitarse para estudiar aquello que quiere pintar o utilizar para composiciones futuras. En ese sentido podemos decir que el periodo realista-naturalista parece ser la culminación de un largo proceso, que desemboca en una forma de proceder autónoma, donde el pintor se enfrentará a transcribir la realidad tal como él la ve, sin 'filtros'. Aunque descubramos, a partir

²⁹³ John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid: Ardora, 1998, p. 39

de la investigación que David Hockney realiza en su libro *El conocimiento secreto*,²⁹⁴ que, al contrario de lo que se pensaba, el proceso seguido para la elaboración de determinadas pinturas, que encontramos en la historia, puede que haya sido asistido por dispositivos ópticos aplicados, que facilitaban la transcripción de la realidad a la representación, como la tan conocida cámara oscura que utilizaba Veermer. Óptica aplicada que explicaría, por ejemplo, cómo se pintó la *anamórfica* calavera de *Los embajadores* de Holbein (il. 75). Todo un misterio que queda latente y que, al contrario de restar fuerza expresiva, puede acrecentar su valor, según en qué sentido se aplique, como en el caso señalado de Holbein.



75. Hans Holbein el Joven, *Los embajadores*, 1533

Puede que antes de lo que se creyera, ya había mecanismos para la confección de la imagen, pero aún no existen otros medios icónicos en sentido estricto, imágenes en otros soportes provenientes del exterior, más allá de dibujos u otras pinturas, siendo ese pequeño universo icónico aquel que puede influenciar el quehacer pictórico. Aun así, una mención especial hubiera que dedicar a las técnicas rudimentarias de la proyección de sombras, que acabará posibilitando su versión más sofisticada; la cámara oscura, como preámbulo a lo que más tarde será y supondrá la fotografía. De hecho, si recurrimos al mito del origen de la pintura, podemos hallar en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, un relato que, aparte de hacer referencia a la proyección de sombras, hace especial énfasis en la plasticidad que la representación de esta sombra acabó poseyendo. Concepto, el de la plasticidad o plástica, en definitiva, sobre el que planeamos al tratar de dilucidar los parámetros de lo pictórico, las búsquedas diversas que plantea la experimentación de la creación de la imagen pictórica. Por

²⁹⁴ David Hockney: *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona: Destino, 2001.

ello destacamos este momento dilatado en la historia, como ese estado en que la pintura no se expone, tan abusivamente como lo hace ahora, a contaminaciones de otros medios porque simplemente todavía no existen o, antes de la llegada de la fotografía, son todavía escasos, más allá que las propias contaminaciones que hemos mencionado, aquellas de sus disciplinas afines; dibujo o escultura.

La mimesis,²⁹⁵ desde Aristóteles, es un concepto estético que implica la imitación de la naturaleza como objetivo primordial del arte. Su propia mecánica interna lo diferencia del concepto de 'representación', pues la mimesis se resiste a la comparación con el referente, ya que no es algo equivalente al original. Aun así la práctica mimética conlleva el uso de procesos representativos, que por su mismo carácter procesual incluyen nociones de tiempo y espacio también. Como indica Valeriano Bozal, en su ensayo *Mimesis: las imágenes y las cosas*, representar corresponde a organizar los hechos del mundo en figuras, incluido este espacio y este tiempo:

Ello quiere decir que espacio y tiempo, lejos de ser datos, se organizan como figuras. Los objetos están ahí, al organizarlos como figuras 'les proporciono' un significado que no estaba dado de antemano, el objeto no lo tiene como una etiqueta, surge en su representación. Organizar implica un sujeto, es decir: un punto de vista que da cuenta de las figuras y el horizonte, que permite decir *esto es tal cosa*. La afirmación *esto es tal cosa* alude a un tipo de 'comparación' y supone, tal como explicó Aristóteles, un conocimiento. El conocimiento no surge en el mero estar ante las cosas, sino en mirarlas incluyéndolas dentro de un campo, convirtiéndola en figuras con significación...Las figuras impiden una relación directa entre sujeto y objeto en el conocimiento representativo o icónico.²⁹⁶

De lo que deducimos que representación y mimesis entran en conflicto a la hora de entender que en el acto de mimesis siempre existe una implicación subjetiva, lo que ya nos llevaría directamente a la representación, quedando la mimesis como un concepto ideal. Tal asignación respecto a 'esto es tal cosa', requiere siempre de una legitimación, no exenta en multitud de ocasiones de cierta polémica respecto a un público que tiende a identificar inmediatamente una cosa con otra, o que requiere de cierto ejercicio representativo para que la obra tenga valor.

Dicha comparativa, con toda la controversia que podía suscitar, entre mimesis y representación, se puso en práctica con las incursiones que en ese sentido propuso Duchamp. Más allá de las aventuras del juego representacional irónico como puede ser *Esto no es una pipa* de Magritte (cfr. 1.4.3.), la aventura del ready-made supone ir a ese momento ideal de la mimesis, de lo mismo con lo mismo, donde sólo cambia el contexto y, como decimos, esa traslación requiere de legitimación que, como todos reconocemos al ver una obra de Duchamp en un museo, se consiguió. Pero más allá de cuestiones de asimilación de conceptos, lo que nos interesa aclarar a nosotros en este punto es que la pintura misma, como expresión subjetiva de la observación directa del natural, ya es un filtro. Es decir que: por muy fiel que se quiera ser a la realidad, en la traslación de ese mundo circundante a la imagen pictórica, fiel a esa operación mimética, siempre va a haber condicionantes técnicos y subjetivos, de la propia

²⁹⁵ Para un acercamiento a la noción de mimesis consultar Wladyslaw Tatarkiewicz: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1987, pp.301-345.

²⁹⁶ Valeriano Bozal: *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor, 1987, pp.22-23.

pulsión táctil (de su sistema nervioso, de su forma de entender cómo ha de hacerlo, etc.) del ejecutante, que nos llevan a hablar de representación más que de mimesis, aunque ésta, dado que puede ser la intención de la que parte este ejecutante, siempre quede como concepto en un sustrato primigenio del impulso creador.



76. Paul Cézanne, *La montaña de Sainte-Victoire*, 1906

Dentro de lo que puede resultar análogo, de la correspondencia entre imagen y naturaleza, se habla de mimesis cuando existe un gran parecido o semejanza con el original que le ha servido de referente. En este punto vamos a ser fieles a eso de *imitación de la naturaleza*, pues queremos dejar constancia de esa parte de la figuración naturalista que no se apoya en otras imágenes para su confección, sino que es el propio referente del natural el que le sirve de inspiración, procediendo de esa forma académica, algo que las escuelas de arte han promulgado, para el estudio de las formas reales y su representación derivada de la observación directa. Mediante este modo de proceder pretendemos explicar cierta pureza del medio pictórico, en el sentido de no aplicar filtros para la confección de la imagen pictórica, sino conllevar la observación directa del natural. El artista que concibe así su trabajo, que utiliza el menor número de rudimentos y se fía del filtro que aporta su propio ojo, no busca esas leyes que se esconden más allá de la apariencia natural de las cosas, sino que intenta reflejar cómo reaccionamos y nos relacionamos frente a ellas desde nuestra propia escala. Una revelación discursiva que queda latente tras esa apariencia, donde el pintor se limita a ser mero transcriptor del punto de vista que ha escogido, ordenando la realidad circundante en función de una objetividad que inevitablemente pasa por el filtro subjetivo.

Relatamos este hecho para dar cuenta de un procedimiento autónomo de la pintura, que al no estar apoyado en la referencia de otras imágenes del universo icónico consideramos como puro, en el sentido de no-contaminado. Intentar buscar ahora el mérito que posee este tipo de proceso, sería entrar a valorar la pintura en sus cualidades plásticas tradicionales, lo

que correspondería a cuestionar los diferentes consensos que ha habido a lo largo de la historia del arte. Más allá de ese debate sobre la piel de la imagen, elegimos hacer un apunte sobre lo que supone la dialéctica que confronta representación e idea, según Valeriano Bozal:

La idea se alcanza a partir de la observación de la naturaleza, según Vasari, pero una vez alcanzada es posible 'deducir' plásticamente los objetos, ya que estos son acordes y proporcionados en atención a lo que la idea precisa: un espíritu grande, afirma, que puede 'restituir' toda la figura a partir de la observación de sólo una de sus partes.²⁹⁷

Será la idea, entonces, la que conecte la realidad con lo representado, una idea que aun no siendo concreta o intencionada, a priori, siempre subyace en la relación a la que se expone el sujeto en su pretendida objetividad. Dicha relación ajustada a la norma de la observación natural parece constatar la mutabilidad del mundo, dado que podemos observar las diferencias de dos o más sujetos que se propongan realizar un mismo tema, incluso escogiendo un mismo punto de vista, lo que nos lleva a comprender que, fuera de intencionalidades conceptuales, cada autor posee su propia idea del mundo, reflejada en su forma particular de transcribir y dejar constancia de éste.

En la actualidad todavía existen muchos artistas que trabaja desde los parámetros de la mimesis, sin ir más lejos, en una de sus mejores versiones, está el caso de Antonio López (Tomelloso, 1936), quien defiende el método de la pintura directa, naturalista, donde el pintor se enfrenta al motivo escogido para tratar de transferirlo al lienzo. Caso similar a éste, en cuanto a lo obsesión por la medida, las referencias continuas del natural y la escala, sería el del inglés Euan Uglow (Londres, 1932). Pintores que, sin duda, tienen especial relación con los pintores impresionistas, en el hecho de la decisión de abandonar el taller, en ocasiones, para alimentarse del contacto directo con el tema natural, aunque ello conlleve situarse a la intemperie y en situaciones climatológicas adversas, donde la luz natural cambia constantemente. Una iniciativa que, por otro lado, no hubiera sido posible con tanta facilidad si la industria no hubiera iniciado el entubado del óleo, que era distribuido por las casas que abastecían a los pintores, otro detalle mediante el que podemos comprobar que la pintura avanza –y ciertas operaciones se hacen viables– al compás de los progresos técnicos. Por otra parte, tras la invención de la fotografía también se producirá el efecto contrario, el de aquellos pintores que tratan de imitar las excelencias de esta pintura del natural, pero a partir de retratar las fotos que previamente habían sacado del motivo que habían decidido pintar, circunstancia que en la mayoría de los casos, y dependiendo de la capacidad de memorización del pintor, ha creado multitud de representaciones curiosas cuanto menos, pues no olvidemos que ya la fotografía actúa como un filtro, donde la construcción de la representación viene dada, lo que ya resta información acerca de la realidad.

Más allá de la simple imitación, existen múltiples articulaciones encontradas para la noción de mimesis en las diferentes teorías estéticas, pues existe una definición de mimesis como figura más compleja que la copia o reflejo de la naturaleza. Acercamiento al término que tiene relación con aquellas que conductas, de concepción estética, que oscilan entre dos planos: la reproducción irracional, miscelánea respecto de los hechos naturales, la composición racional, un ensamblaje de elementos donde entra en juego la imaginación

²⁹⁷ Valeriano Bozal, *Op. Cit.* p.128.

subjetiva. Esto nos conduce a la afirmación de que el arte es tan conceptual, en el sentido de perseguir un objetivo, en este caso el natural por medio de la noción de mimesis, como ilusorio, en el sentido de que para conseguir tal fin se vale de los recursos que imprime la noción de representación. Del engranaje de esa situación híbrida surgen todos los demás cuestionamientos y descripciones de ámbito simbólico, que ya entran dentro del terreno de la comunicación, más allá de lo puramente visual, es decir: en lo *verbalizable*.



77. Euan Uglow, escenario para la confección de la obra: *Jana*, 1996-97



78. Antonio López, proceso de elaboración ante el natural de la obra: *Nevera nueva*, 1991-94

Pero, retomando el hilo de la mimesis, digamos que ésta, en este tipo de trabajos, está siempre presente de principio a fin. Cosa que es fácil perder dado que el pintor, al configurar

su imagen, ya tiene frente a sí dos realidades, la de su motivo escogido y la de su propia construcción pictórica. Dicha bifurcación, en muchas ocasiones, le lleva a decidir, o directamente se da sin cuestionamientos, entre seguir manteniéndose fiel a su motivo o en recrear en algún sentido su pintura para ‘cerrar’, de algún modo, su discurso pictórico en función de aquellas ideas preconcebidas de lo que cree que debe ser, lo que es su propia concepción de la pintura. Pero por otro lado, ¿qué punto de pureza u objetividad podemos admitir en la fidelidad mimética con respecto de cierto tema?: está claro que la inspiración subjetiva se cuela entre la intención y el resultado. Este mismo hecho intencional de la reproducción está viciado y esconde siempre una separación que desequilibra el sistema, porque el mundo cambia en su constante dinamismo y el instante, al que se pretende ser fiel, no es posible de mimetizar con un proceso que requiere su tiempo, ni por un espacio de representación que, aunque fuera instantáneo, implica su propio filtro técnico, lo que ya supone una pérdida de datos.

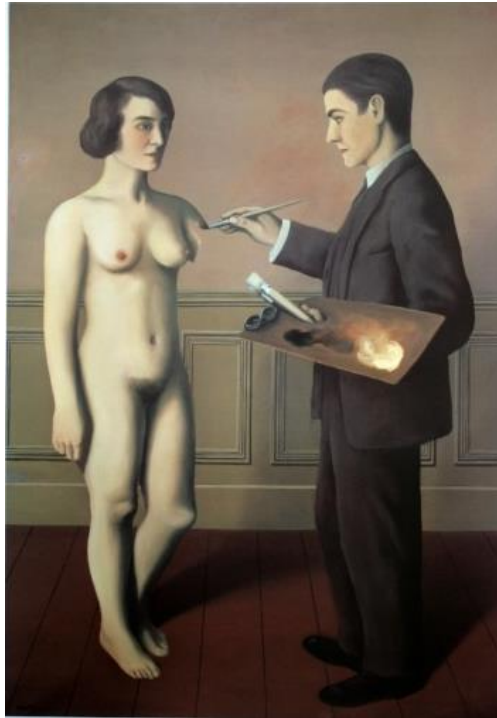


79. Alberto Giacometti, elaboración de *Retrato de Annette*, 1965

A modo de metáfora que relata esa esencia de este momento imposible, podemos remitirnos, una vez más, a la obra de Poe titulada *El retrato oval*, donde, en un acto de fidelidad con su modelo, el pintor que retrata a su amada, al observar que ésta muere, hace coincidir, o lo provoca él conscientemente, la última pincelada del cuadro con la última exhalación de la mujer. Pero no muere porque sí, muere porque cada pincelada que el pintor, obsesionado con su creación, da a su cuadro va debilitando a la joven, en un acto que extrae la vida de la amada para incluirla dentro del cuadro. Lo que nos lleva a pensar que, en una actitud obsesiva de la elaboración de este tipo de obras, cuya base es la mimesis, el proceso que conlleva acabe por asfixiar el motivo, constreñirlo hasta sus últimas consecuencias, agarrotarlo y quemarlo. Un derrotero que, hemos de aceptar, aparece aquí como una mera desviación subjetiva al concepto de mimesis, entendido como obsesión que lleva a algunos pintores al control total del motivo.

Dicha insistencia la podemos observar en la práctica pictórica de Giacometti, quien persigue una semejanza imposible, entre lo que observa y pinta. Se concentraba con absoluta insistencia en los ojos y la intensidad de la mirada, como aquella parte que confiere sentido a

toda la cabeza, incidiendo una y otra vez, como también hacía en sus esculturas, en un proceso donde la figura se desvanece por momentos, entre una amalgama de líneas cuya continuación desencadenaría la desaparición absoluta de la representación, en un proceso inverso al *Retrato oval*.



80. René Magritte, *La tentativa de lo imposible*, 1928

Otra acción inversa, desde la retórica del modelo natural, al igual que los demás casos mencionados, es la pintura surrealista de Magritte titulada *La tentativa de lo imposible* de 1928, donde traslada a una confrontación hipotética con lo real el debate entre modelo y representación. Magritte pinta lo que sería el ideal de un pintor, más allá de las obsesiones que lo encierran dentro de los límites de su cuadro, es decir: no reproducir ya miméticamente el motivo, sino realizarlo directamente en su conformación real, donde los límites del cuadro han desaparecido y la realidad se corresponde sincrónicamente a la intención y el deseo del artista. *Parergon* y *ergón* son ahora la misma cosa, lo que, alegóricamente, correspondería a la utópica autonomía y pureza total. El artista hace aparecer, hace surgir de la nada, a su modelo conforme el pincel avanza, sin servirse de ningún modelo exterior, sino que surge de la conciencia de su propia cabeza y de su arte para tomar forma en el ámbito de lo real, suspendida en el espacio como si fuera un holograma (imagen tridimensional). Inmanencia que es reflejo de su idea verdadera poseída, independiente de algo dado en lo real, nacida conceptualmente en su pensamiento para existir en el plano físico, sin necesidad de que haya tenido que entrar en juego ningún doble mimético. Este proceso ficticio nos conduce a pensar en la utilidad que posee el imaginario propio del pintor, respecto al uso de la imaginación y sus variaciones, para la creación de construcciones pictóricas singulares.

Porque, si se trata de hablar de autonomía, algo que desarrollaremos más adelante, todavía existe un paso intermedio. Un procedimiento que depende del grado de memoria e imaginación del autor. Aquella pintura figurativa que nace de la pura elucubración, como intento representativo que recrear una realidad que pudiera existir, dependiendo de los datos que el artista, atendiendo a sus cualidades, es capaz de aportar. Estamos hablando de todos esos pintores que son capaces de ponerse a pintar de forma autónoma, sin apoyaturas referenciales de ningún tipo, pero que aun así son capaces de representar unas imágenes que pudieran ser creíbles. ¿Pues qué supone representar, más allá de la copia, imitación o mimesis, sino convocar en su concreción sensible la presencia de algo, congelando su fugacidad en una creación que lo torne permanente?

Esa coincidencia fiel con el referente en la representación pictórica, mimética, de la figuración naturalista a la que aludíamos antes, ha sido tomada durante la historia, y todavía hoy persiste en gran parte del público, como regla para medir la calidad de ejecución del cuadro. Un isomorfismo existente que oscila entre el motivo representado y la presentación codificada, la disposición *matérica* de las pinceladas, la expresión intrínseca del signo, que solo se sostiene, según Panofsky y Gombrich, por una acción de convencionalismo que se establece en cada época, de la que no se pueden extraer generalidades. Cuando esto es asimilado podemos entrar sin prejuicios en cualquier modo de concebir, como el que supone ese en el que el autor crea a partir de una labor de introspección extrayendo, como si dijéramos, las imágenes del fondo de su ser, dotándolas de vida en el mismo instante en que son pintadas, comenzando a ser ellas mismas el referente para otras.

La gramática de estas obras suele surgir como un síntoma, una expresión pura que comienza a hablar y a construir una realidad según va creciendo, cargándose de significado según avanza el proceso, con el objetivo de pintar no lo que ve sino aquello invisible que se hará visible en la tela. Entre la visibilidad y la invisibilidad no queda otro camino que hablar del gesto fantasmal, de la apariencia que va adquiriendo la imagen que todavía no es pero quiere emerger, mostrarse al mundo como algo que es, reclamando su presencia. «El trazo mismo – escribe Derrida– se atrae y se retira de allí, se atrae y pasa por allí, por sí mismo. Se sitúa entre la orla visible y el fantasma central desde el cual nosotros fascinamos».²⁹⁸ Un hacer que, con los útiles tradicionales de la pintura, parece volver a esa parte primitiva, animal, del ser humano, reclamando un gesto a modo de firma directamente extraída de su sistema nervioso, para rubricar la obra. Tal y como expresa Jean Dubuffet:

Hay que alimentarse de inscripciones, de trazados instintivos. Respetar los impulsos, las espontaneidades ancestrales de la mano humana cuando traza sus signos. [...] En todos los detalles del cuadro debe sentirse al hombre y todas sus debilidades y torpezas. En una línea que, presuntamente recta, tiembla (porque la mano tiembla), aparece interrumpida (porque unas pequeñas irregularidades o granulaciones de la superficie hicieron saltar el pincel), y finalmente, un poco *caidiza* al término de su recorrido (el brazo levantado del pintor se cansa).²⁹⁹

Un gesto rítmico que organiza el magma pictórico, que en su día significó todo un aval en los círculos artísticos y que se irá perdiendo progresivamente con la inclusión de la concreción que imponen las nuevas tecnologías y su maquinismo. En relación a ello, a una pérdida

²⁹⁸ Jaques Derrida: «Passe-partout», en *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 25.

²⁹⁹ Jean Dubuffet: *Escritos sobre arte*, Barcelona: Barral, 1975, pp.50-51

progresiva del gesto, podemos concluir con estas palabras de Giorgio Agamben, que constatan el hecho:

Ahora, una humanidad —una sociedad— que los ha perdido (los gestos) se encuentra al mismo tiempo obsesionada por este hecho. Para los hombres que pierden lo que les es natural, los gestos, hasta los más sencillos, se convierten en algo como un destino, un destino inevitable. Los hombres que pierden su desenvoltura son obsesionados por los gestos. (...) Se podrían ofrecer muchos ejemplos: si se mira el arte de final de siglo, el arte llamado ‘pompier’, los monumentos muestran la obsesión por el gesto, se centran en él, en lo que los hombres estaban perdiendo. (...) Y cuando la época se dio cuenta de ello, se inició un intento extremo de entrar otra vez en posesión de lo que estaba perdido, un esfuerzo para recuperar in extremis los ademanes abandonados. La danza de Isadora Duncan y de Diaghilev evidentemente, pero también las Recherches de Proust y la gran poesía de Jungedstil de Rilke-Pascoli trazan el círculo en donde los hombres buscan para recuperar o para evocar lo que habían perdido o que iban a perder para siempre.³⁰⁰



81. Willen de Kooning, *Woman I*, 1950-52

³⁰⁰ Giorgio Agamben: «Teoría del gesto: los medios puros», en *La modernidad como estética*, Madrid: XII Congreso Nacional de Estética, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1993, p.103.

2.2.2. - Pintura abstracta



82. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1911

La aparición y auge de la pintura abstracta, con todos los ismos y derivaciones que incluye; rayonismo, neoplasticismo, minimalismo, tachismo, abstracción lírica, etc., es una aventura que no solo pondrá a prueba la capacidad de autonomía de la pintura, sino que hará ver momentos anteriores de la pintura desde otra óptica, es decir: desde aquella que, atendiendo a factores compositivos hará que recapacitemos sobre los pesos visuales, las direcciones de las líneas de fuerza, etc., volviendo la vista a una parte estructural de la pintura, que en muchos casos se había visto soterrada por el tema. En definitiva, todos aquellos aspectos formales sobre los que se tratará de establecer una nueva gramática de lo plástico.³⁰¹ Toda forma de proceder nunca se ejercita con un patrón marcado al cien por cien, menos hablando de un medio que trata de conquistar su libertad de expresión, habiendo, por ello, siempre excepciones. En principio, la pintura abstracta rechaza el motivo exterior, digamos que la composición del cuadro va creciendo a partir de los impulsos que imprime el pintor desde su interior. Dicha aventura de la abstracción, que trata de alumbrar una nueva realidad, responde al impulso ejercido entre 1910 y 1913 por Kandinsky, aunque a su vez también existieran otras voces que ya iban buscando situaciones similares. De hecho es Adolf Hölzer quien, cuatro años antes que Kandinsky, en 1905, realizara su *Composición en rojo*, como una obra donde no existía referente externo. Igualmente podemos observar cómo algunos dibujos de Picabia, de 1907, también se iban acercando a este concepto abstracto. Otros también establecerán su nacimiento en autores como František Kupka, en Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Arthur Garfield Dove, Katharina Schaffner, August Endell o Hermann Obrist, que

³⁰¹ Para más información sobre aspectos formales y compositivos, consultar Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza, 1995 y *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal, 2001.

experimentaron pero sin una base demasiado lógica, o tan lógica y con tanto ahínco como lo hicieron Delaunay y Kupka en París, Kandinsky desde Múnich y Larionov en Moscú. Por ejemplo Boccioni, por esa misma época, afirmará que su ideal pasa por un arte que exprese la idea de sueño, sin representar ninguna cosa durmiente. Esa idea de captar una realidad desde dentro, será una constante de los movimientos de las primeras vanguardias, tal como dice Mario de Micheli:

La idea de captar desde dentro la realidad le hemos encontrado repetidamente (...), mientras en los expresionistas se trataba, sobre todo, de hundirse en el magma cósmico indiferenciado o de confundirse contemplativo con la sustancia espiritual del universo, mientras en los cubistas el problema se reducía a la penetración intelectual en la esencia de las cosas haciendo abstracción de las contingencias, para Boccioni, como para Bergson, el problema era captar la realidad en su totalidad y en su absoluto, de que forman parte todos los elementos, sean contingentes, sean esenciales. Se trataba de captar la realidad en su unitaria multiplicidad, en su movimiento incesante, en su vida, en suma que es parte de su vida universal. Por tanto, no se podía tratar de un 'conocimiento' debido a un contacto meramente fisiológico, ni de un conocimiento estático o contemplativo, abstracto o intelectual, sino de un conocimiento completo, obtenido ensimismándose intuitivamente en el objeto y viviendo desde dentro de él su vida en la integridad de su devenir.³⁰²

Esta nueva idea de concepción autónoma de la obra de arte, la concreta muy bien la sentencia del mismo Boccioni: «Nosotros nos identificamos en la cosa».³⁰³ Desde ese momento abstracto de concreción de intereses en la propia obra, ya no será la obra la que crea relaciones con el exterior para corresponder las similitudes que ha de advertir el espectador, sino que será el exterior el que se ha de volcar en ella como realidad autónoma e independiente, reclamando de este espectador su sensible y subjetiva contemplación, como aporte emocional. El mismo Kandinsky busca un arte que, más allá de lo objetual, refleje aspectos espirituales que traspasen lo meramente decorativo, impresiones que transcribe en su libro de 1910 *De lo espiritual en el arte*, todo un esfuerzo de constatación que vería su recompensa en la aceptación y continuación de las teorías que proponía. Momento álgido de esa continuidad lo podemos establecer en la escuela de Nueva York de los años cincuenta, donde Clement Greenberg vería culminado el proyecto moderno de la pintura en cuanto a su concepción de progreso como medio autónomo y puro, aventura límite que clausurarían los monocromos completamente negros y los completamente blancos de Ad Reinhardt y Robert Rauschenberg respectivamente. Aventura minimalista que parece cumplir el programa de Boccioni, esa identificación total con el objeto, tal y como relata Thomas Lawson:

Los artistas minimalistas subvirtieron la teoría moderna, que en aquel momento los seguidores de Clement Greenberg exponían con gran habilidad, mediante el sencillo procedimiento de tomarla al pie de la letra. El arte moderno trataba de ocuparse de sus propias estructuras, así que los minimalistas hicieron objetos sin ninguna referencia más allá de su propia factura. Este extremismo absurdo funcionó porque dramatizó la situación, al tiempo que recuperaba un sentido de la distancia que posibilitaba, una vez más, el discurso crítico.³⁰⁴

³⁰² Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979, p.247-248.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Thomas Lawson: «Última salida: la pintura». En *VVAA: Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001, p. 155.

A partir de esta ramificación, podemos observar la generación de una confrontación entre aquellos defensores de la pintura que se presenta objetualmente y aquella que defiende la representación y, por tanto, el ilusionismo que eso conlleva. Situación que reflejarán las luchas entre abstractos y figurativos, que más tarde serán superadas por la aceptación de un estado híbrido, asistido por la generalización del bricolaje artístico, que da cabida a multitud de comportamientos y reposiciona a la pintura en una situación plural y abierta. En relación a ese bricolaje que poco a poco se va generalizando, podemos recordar las palabras de Levi-Strauss:

La pintura no figurativa adopta «maneras» a guisa de «temas», pretende dar una representación concreta de las condiciones formales de toda pintura. De esto resulta, paradójicamente, que la pintura no figurativa no crea, como lo cree, obra reales –si no más– como los objetos del mundo físico, sino imitaciones realistas de modelos inexistentes. Es una escuela de pintura académica, en la que cada artista se afana en representar la manera como ejecutaría sus cuadros si, por casualidad, los pintase.³⁰⁵



83. Robert Motherwell, *Elegía a la República española CIII*, 1965

Es decir que: por esta vía de la experimentación abstracta, si antes el modelo era una figura real, ahora el pretexto para la realización de la obra se encuentra en lo que supone la contingencia de ejecución. Aunque, como sabemos, dicha contingencia no puede representar el único impulso que mueve al pintor abstracto a realizar sus obras, sino que, más allá de la pura factura manual, en la prueba de comportamiento de los materiales, ha de abrirse un campo para la especulación visual, en el silencio de lo todavía no pronunciado. Algo que se acerca a esa crítica de George Steiner, en torno a la cultura de lo epilodal y su defensa de la presencia real del arte. En ese sentido, Motherwell señalaría que el hecho de que exista arte abstracto es indicio de que aún hay seres humanos capaces de afirmar sentimientos: «Hombres que saben cómo respetar y seguir sus sentimientos íntimos, con independencia de

³⁰⁵ Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 54.

lo irracional o absurdo que puedan parecer».³⁰⁶ Digamos que esa idea de arte abstracto como transformación espiritual será un constante desde el comienzo de Kandinsky, idea que desarrolla Donald Kuspit en su texto «La pintura abstracta y el inconsciente espiritual».³⁰⁷

2.2.3. - Pintura híbrida y concepto de *lo figural*

Guilles Deleuze (1925-1995), en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, de 1981, trata de la experiencia sensitiva de ver la pintura, a través de las representaciones de Bacon. La pintura concebida como un lenguaje dirigido al cuerpo que posee el poder de configurar sensaciones determinadas. Sobre la oscilación entre figuración y abstracción, Deleuze pregunta a Bacon: «¿Cómo puede hacerse una pintura no figurativa sin necesidad de hacerla abstracta? Hágasela *figural*».³⁰⁸ Esta es la apuesta personal del pintor anglo-irlandés Francis Bacon que Guille Deleuze se empeña en comprender.

Llega un momento en que la pintura se debate entre la figuración o la abstracción, pero ha de encontrar un tercera vía, un híbrido, con una clara intención de «escapar de lo figurativo: hacia la forma pura por abstracción, o hacia lo *figural*, por extracción o aislamiento».³⁰⁹ Hablamos de un tránsito donde, desgastado el discurso de Greenberg, que ya no veía siquiera a los radicalizados minimalistas como fieles seguidores de su legado, y, como señala Danto; «la pureza del medio había dejado de ser un imperativo crítico»,³¹⁰ la única salida se encuentra en aceptar toda clase de contaminaciones en un bricolaje plástico que acepta el juego del extravío. Como comenta Levi Strauss: «el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con el hombre»,³¹¹ situación que, como vimos en el primer capítulo al tratar la pintura en el campo expandido (*cfr.* 1.4.4.), no solo se trasladará a la situación material y puramente plástica de la pintura, sino que verá su reflejo en cierto *modus operandi* de concebir la realidad, a través de esa sensación de *efecto collage*, con la que se comenzará a trabajar las imagen pictórica. Quizá sea ésa una de las formas que tiene la pintura para pervivir en el campo del no-marco de la imagen actual, dentro de un territorio artístico caracterizado por la ruina depositada tras el desplome de aquellos fundamentos que soportaban la estructura epistemológica.

³⁰⁶ Robert Motherwell: «What Abstract Art Means to Me» (1951), en *The Collected Writings of Robert Motherwell*, Oxford, OUP, 1992, p. 85. (traducción propia)

³⁰⁷ Donald Kuspit: «La pintura abstracta y el inconsciente espiritual», en *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Madrid: Abada, 2007, pp. 187-211.

³⁰⁸ Gilles Deleuze: *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, Madrid: Arena, 2005. Citado por Andrea Pinotti: *Estética de la pintura*, Madrid: Machado, 2011, p: 1999.

³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 200.

³¹⁰ Arthur C. Danto: «Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad». En catálogo de exposición *Nuevas abstracciones*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p.19.

³¹¹ Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 35.

El arte se ha vuelto vulnerable, pues ya no reconoce un núcleo cohesionado que imprima la suficiente fuerza como para arrastrar a todo el sistema, eso que otros, como Vattimo, también han observado en el conjunto de la sociedad y han calificado de *pensamiento débil*,³¹² que lleva a la redefinición constante del arte en función del contexto donde se desarrolle, un desplazamiento *heteronímico*³¹³ significativo donde no existe ya una troncalidad generadora, ni siquiera razones individuales arrolladoras, sino que, *rizomáticamente*, la situación se abre a una infinidad de retóricas igualmente válidas. Un hecho que, por el contrario, reclama una sujeción crítica, ante tal desmantelamiento, que legisle de algún modo, de cara a la sociedad, el límite difuso de esa *heteronímia* y la utópica autonomía, ya debilitada. Como dice Adorno:

El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere solo cuando se hace autónomo (...) Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa.³¹⁴

La mudez, ante lo puro que comenta Adorno, ha derivado en una *postcrítica* de la cultura visual necesaria ante la situación de impureza generalizada, un esfuerzo de reconocimiento del vestigio dentro de ese magma, una arqueología ante el resto que ha dejado la ruina. En ese sentido Leo Steinberg denota importantes paralelismos con la obra foucaultiana,³¹⁵ al sugerir una búsqueda arqueológica en la superficie pictórica, dado que, según su opinión, la pintura posmodernista, aunque todavía él no aplicara ese apelativo, había abandonado una orientación 'natural' hacia la visión del espectador.³¹⁶

Si queremos hallar el *quid* que nos posibilite comprender esa derivación específica que caracteriza al arte actual, hemos de acudir al sustrato que establecen las estrategias alegóricas empleadas. Recursos de índole conceptual, de los que ya se cercioraría Douglas Crimp a principios de los ochenta, que no hacen sino cuestionar a los pintores por qué pintan. En ese sentido, para hacer referencia en este apartado a la situación híbrida, de funcionamiento en

³¹² El 'pensamiento débil' es un concepto acuñado por Gianni Vattimo: «El pensamiento débil no es un pensamiento de la debilidad, sino del Debilitamiento: el reconocimiento de una línea de disolución de la historia de la ontología; El debilitamiento del ser (de la noción del ser), el darse explícito de su esencia temporal –también, y sobre todo, de su *efimeridad*, nacimiento-muerte, trans-misión marchita, acumulación anticuarial- repercute profundamente sobre nuestro modo de concebir el pensamiento y el ser-ahí que es su 'sujeto'. El pensamiento débil querría articular estas repercusiones, y preparar así una nueva ontología» Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós, 1990, pp. 38-39.

³¹³ *Heteronomía* es un término técnico que se ha empleado en Filosofía, introducido por Immanuel Kant para denominar ese tipo de voluntad que no se encuentra determinada por la razón del individuo, sino más bien por cuestiones ajenas a éste, entre ellas: las voluntades de los demás, las diferentes cosas con las cuales interactuamos en el mundo, la 'voluntad de dios' y la sensibilidad. Comúnmente se utiliza como contraposición a autonomía. «Si la voluntad busca la ley que ha de determinarla en algún otro modo que en la aptitud de sus máximas para su propia legislación universal, y por tanto si busca esa ley, saliendo de sí misma, en la constitución de cualquiera de sus objetos, resulta siempre heteronomía. La voluntad no se da entonces la ley a sí misma, sino que se la da el objeto por su relación a la voluntad. Esta relación, descansa en la inclinación o en representaciones de la razón, deja que se hagan posibles sólo imperativos hipotéticos: debo hacer algo porque quiero otra cosa» Immanuel Kant: *Lógica, Un manual de lecciones*, Madrid: Akal, 2000, p.213.

³¹⁴ Theodor W. Adorno: *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 1992, p.296.

³¹⁵ «El procedimiento de Foucault implica la sustitución de las unidades de pensamiento humanista histórico tales como tradición, influencia, desarrollo, evolución, fuente y origen por conceptos como discontinuidad, ruptura, umbral, límite y transformación.» Douglas Crimp: «Las ruinas del museo», en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1985

³¹⁶ *Ibid.*, p.77.

uno u otro sentido o composición que se alimenta de ambas posturas, también podemos rescatar aquel acercamiento de Mau Monleón, que nos lleva a «englobar aquellos fenómenos artísticos que no buscan la especificidad de un género, ni se pueden enmarcar dentro de una corriente estilística concreta».³¹⁷ La no-especificidad del género quedó resuelta, a través de la visión de Rosalind Krauss, por medio de la concepción de pintura expandida, por lo que quizá, para nuestro caso de reconocimiento icónico, nos interesa más hacer referencia al tema de la enmarcación en ‘una corriente estilística concreta’.

La hibridación conlleva una pérdida de particularidades del medio icónico originario, un desgaste del grado de definición que, a partir de un punto crítico, se contrae o *implosiona* en la combinación concreta. Lo que, en el transcurso de la historia última que supone el paso de la modernidad a la posmodernidad, ha tornado de ser una *combinación fuerte*, impureza consciente altamente contrastada, a una *combinación débil*, indiferenciada. Este hecho implica distinguir entre *montaje* y *mestizaje* o *hibridación*; mientras en el primero se corresponde una *inter-limitación* constructiva de los medios implicados, en el segundo existe una *i-limitación* deconstructivista de ellos y, por lo tanto, cierta disolución de aquellos referentes a los que pudiéramos sujetarnos para consensuar la situación.

Al tratar de explicar un tercer estado de la pintura como híbrida, no estamos haciendo más que suspender la continuidad referencial a la que nos llevaban los dos estados anteriores; el primero con su referente claro externo en el entorno natural y el segundo en su *no-referente* propio encerrado en el sí mismo de la creación. Ello trata de explicar que los límites de la pintura como medio es inabarcable, aunque sí podamos atender a cuestiones relativas a las relaciones subyacentes entre imágenes artísticas y no-artísticas, discerniendo desde ese discurso, su procedencia y grado de implicación en la conformación de la imagen pictórica. El híbrido es la tierra de nadie, en cuanto que supone una deslocalización perpetua, que se resiste a ser cartografiada ni siquiera por el concepto del *entre*, pues no intermedia entre dos espacios constituyendo otro espacio más, sino que supone una delgada frontera que no pertenece a ningún dominio, cuya misión sería la de articular, sin reglas, esos mismos espacios que separa. Un espacio sin lugar que, como veremos en un apartado siguiente, se resuelve en la idea de interfaz, en el contexto de la *imagen-compleja*.

En la onda de esa hibridación, manteniéndose entre el montaje y el mestizaje, así como en la expansión de lo pictórico, encontramos a Robert Rauschenberg, que al tiempo que reúne en sus obras una miscelánea procedencia icónica, reclama esa autonomía que consideraban los abstractos, como él mismo expresaba: «No quiero que un cuadro parezca algo que no es, quiero que parezca algo que es. Y creo que un cuadro se parece más al mundo real cuando está sacado del mundo real».³¹⁸ En Rauschenberg podemos situar un origen que más tarde se bifurcará en esa pintura de límite objetualmente expandido, que plantea una redefinición de su especificidad espacial,³¹⁹ y esa que reúne en la misma imagen pictórica confluencias provenientes de imágenes producidas por otros medios icónicos. Ese aproximar similitudes y diferencias, tiempos diacrónicos y sincrónicos característicos del bricolaje, no hace más que

³¹⁷ Mau Monleón Pradas: *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999, p. 13.

³¹⁸ Robert Rauschenberg, citado en Calvin Tomkins: *The Bride and the Bachelors*, Nueva York, 1976, pp. 193-194.

³¹⁹ Douglas Crimp: «La redefinición de la especificidad espacial», en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid: Akal, 2005, pp. 73-96.

demostrar un fenómeno totalizador, que se da con la globalización a la que se encamina el sistema, lo que no descarta una cierta estructuración que utiliza, como señala Douglas Crimp: «residuos y restos de acontecimientos; *odds and ends*, diría un inglés o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad»,³²⁰ para articular su presentación plástica y su discurso. Fragmentariedad, como recurso, que recuerda y remite al afuera, a la periferia de la conclusión artística, lo que, más allá de lo que se pudiera pensar al hablar de `restos`, conlleva planteamientos de enorme enjundia, provechosos políticamente hablando, pues, como comenta Ángel González, recordando a Nietzsche y Jünger;

La operación es política, desde luego; pero a gran escala. «Gran política», como decía Nietzsche. Vindicación y reivindicación de lo excluido; de lo expulsado. De los residuos; del resto; de lo que falta... «Es en los residuos –ha dicho Ernst Jünger– donde hoy en día se encuentran las cosas más provechosas». Allí, seguramente, encontraremos lo que falta: el resto, que por serlo, es parte maldita, parte excluida. A los críticos les toca buscar entre las basuras; los residuos, los restos. Lo que nadie quiere, ni siquiera para construirse una dudosa reputación de maldito...³²¹



84. Robert Rauschenberg, *untitled `combine`*, 1963

³²⁰ *Ibid.*, p. 42-43.

³²¹ Ángel González García, «El resto», En *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 50.

Una parte siniestra con la que tendrá que cargar, al igual que carga el resto de la sociedad, con unos traumas que antes de la llegada de la psicología desconocía, algo que se suma a la historia de los fines, y el resto como nuestra posthistoria, donde puede esconderse esa parte provechosa a la que alude Jünger. Una posthistoria entendida como tensión perimetral, que se expande afirmativamente en su práctica y se contiene negativamente desde la preservación de una presión crítica, sin continuación necesaria del legado histórico, sino abierta a cualquier posibilidad, como indica Danto:

Permitaseme resaltar que si realmente no hay reglas, queda abierta la posibilidad de que los artistas puedan proseguir el arte de la pintura del modo que quieran y bajo el imperativo que deseen, sólo que esos imperativos no se basan más en la historia.³²²

Liberada de esos imperativos históricos que señala Danto, podemos abordar una dimensión de lo pictórico no necesariamente comprometida por la tradición. Su situación ahora vendrá determinada por las contaminaciones consustanciales a su hecho, instaurándola como medio impuro en sí mismo. Eso hará recurrir a los pintores a cualquier planteamiento que oriente al espectador hacia una sensación, marcada por las intenciones subjetivas del autor. Ahora, como comenta Beckett al referirse a Geer van Velde: «la pintura sólo tiene que ocuparse de sus asuntos, es decir: del color».³²³ Cosa que podemos ver constatada en el primer volumen del libro, recopilatorio de últimas tendencias pictóricas, titulado *Vitamin P, New Perspectives in Painting*, donde Barry Schawabsky, en su texto «Pintura en modo interrogativo»,³²⁴ al intentar definir la pintura no se encuentra otra cualidad que la defina mejor que el color, como sustento por donde pasan el resto de planteamientos. Por otro lado, retomando al citado Beckett; «La historia de la pintura es la historia de sus relaciones con el objeto».³²⁵ Cosa que, aunque Beckett no represente una autoridad absoluta en lo que a pintura se refiere, podemos considerar. Un objeto que la pintura abstracta parece rechazar, pero que la pintura posmoderna se empeña en devolver a la palestra de algún modo, bien sea en su representación más o menos disimulada, bien en su presentación como ensamblaje pictórico.

Más allá de cuestiones relativas al límite objetual de la pintura, cuestiones que quedan reflejadas en el primer capítulo, como posicionamiento y comprobación de la amplitud de concepciones que podía admitir la pintura, sería interesante, sabiendo que la intensidad objetual de la pintura vuelve a emerger, y ya no hay problema por escoger entre acercarse a la *bidimensionalidad* o desbordar los límites tridimensionales de la obra, destacar esa característica de *lo figural* por aislamiento a la que se refiere Bacon en la *Lógica de la sensación* de Deleuze. Un territorio a medio camino entre la figuración y la abstracción, un espacio híbrido de la representación que se distancia de lo figurativo, concepción que el mismo Deleuze reconoce en Jean-Francois Lyotard, cuando lo trata en su libro *Discurso, figura* (1974). El pensamiento *figural* hace de la materialidad de la imagen, de su plasticidad, su

³²² Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 181.

³²³ Samuel Beckett: «Geer van Velde» (1983). En *Disjecta, escritos misceláneos y un fragmento dramático*, Madrid: Arena, 2009.

³²⁴ Barry Schawabsky: *Vitamin P, New Perspectives in Painting*, Nueva York: Phaidon, 2002, pp 6-10 (traducción propia).

³²⁵ Samuel Beckett: «Pintores del impedimento», En *Bram van Velde*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1990, p.171.

objeto de estudio privilegiado que podemos entender, en clave representativa, como aquello que relaciona lo artístico con lo no-artístico. En la fricción de ese límite, lo no-artístico se convierte en una otredad, un fondo de polución sobre el que se recorta y contrasta el *ser* del arte, que necesariamente hay que aislar en la diferencia tolerada por la experiencia, para que comience a hablar desde una resituación nueva, dentro de los parámetros de lo pictórico. La impureza intolerable marcará el límite de lo asimilable, hasta frenar la transgresión y remitir la acción contemporánea de la práctica pictórica a esa integridad territorial de lo pictórico.



85. Francis Bacon, *Tres estudios para una crucifixión*, 1962

Esta razón del límite es la que continuamente rondamos para seguir cuestionando la capacidad elástica de la pintura, en función de una redefinición que nos conduzca a la sublimación de su estado, para lo cual hemos de contar con este fondo de polución con el que crear situaciones osmóticas. Un límite *infrafino* que es la razón misma, nuestra capacidad de entendimiento, asignación, asimilación..., eso y su capacidad elástica. Recordemos estas palabras de Eugenio Trías al respecto del límite imperceptible, como transparencia:

Y bien, esa sustancia tópica que es la razón, *logos*, sustancia-luz, esa lámina de vidrio se caracteriza por la pura transparencia. Es pura y simple transparencia, es transparencia absoluta. Es decir que la muestra y la revela, trazando su dimensión y sus límites, es decir, que no está hermanado al ser, como quiso Parménides (o Heidegger) sino en su sustrato primero y último, a ese ámbito puro que sólo literalmente puede llamarse «sustancia», es decir se despliega como proposición topológica (lo ontológico puro: espacio-luz). Dicho despliegue constituye el hilo de ese discurso sinfónico, de esta segunda *sinfonía de ideas* dedicada a la pura transparencia.³²⁶

Por ello, como reacción lógica a este fondo de polución y cuestionamiento de los límites debilitados de lo pictórico, como decíamos, existirán dos reacciones consecuentes: aquellos que derivan su proyecto de lo pictórico de la adaptación a los nuevos modelos de producción impuestos por los medios icónicos alternativos a la pintura y aquellos que seguirán trabajando dentro del medio entendido tradicionalmente, pero integrando su visión de la situación del

³²⁶ Eugenio Trías: *Los límites del mundo*, Barcelona: Ariel, 1985, p.234.

contexto a través de la estrategia del aislamiento *figural* a la que nos hemos referido anteriormente, y que más que una expansión objetual, como el término parece entender cuando nos referimos a 'pintura expandida', conlleva una distensión objetual que comprime toda su tensión en la representación, lo que nos conduciría a una especie de 'pintura distendida' donde, por medio del intento de reconocimiento de lo que allí acontece, se continúa la acción de la parada reflexiva.

Una recurrencia que, por otro lado, propone esa situación ilimitada del arte, cuyo carácter ecléctico se halla presidido por una variopinta hibridación de medios, que funden la situación en una neutralización, donde se hace necesaria una vez más el alumbrado que provoque un contraste, en la búsqueda del matiz de la diferencia que posibilite el rescate de las singularidades que puedan interesarnos en cada momento, pues caminamos a ciegas dado que, a diferencia de lo que ocurría en la modernidad, los referentes de legitimidad parecen haber desaparecido, ya que en la posmodernidad, como comenta García Canclini: «las prácticas artísticas carecen ahora de paradigmas consistentes. Los artistas y los escultores modernos innovaban, alteraban los modelos o los sustituían por otros, pero teniendo siempre *referentes de legitimidad*».³²⁷ Referentes y paradigmas que ahora se han inclinado, se han desbordado, hacia lo excesivo de la contaminación que otorga el fondo de polución en el que flotamos, horizonte que, por el contrario, nos obliga a reposicionar siempre nuestra 'integridad pictórica'. Por ello podemos decir que la impureza que, como queda demostrado, alberga el movimiento actual de la pintura, guarda paradójicamente, a modo de oxímoron interno, cierta querencia de pureza utópica, entendida ésta no desde los límites modernistas en que Greenberg veía la situación, no desde su plano material, sino desde un plano ideal aislado, en cuanto a concepción del medio pictórico y puesta en práctica del mismo, tal y como señala Pedro Alberto Cruz:

(...) lo puro constituye el resultado de una *mimesis positiva* de lo impuro; mientras que lo impuro, lo transgresor, supone, inversamente, una *mimesis negativa* de lo puro. Un comportamiento referencial tal como el que demuestran tener aquí los dos dominios sobre los que actúa la «ontología contrastiva» moderna se explica -como no podía ser de otro modo- por el funcionamiento mimético de un límite que, por medio de la fuerte carga representacional implícita en la 'tensión crítica' que lo activa, convierte 'lo artístico' y lo 'no-pictórico', lo contenido y lo excesivo, lo higiénico y lo contaminante, en paradigmas encargados de garantizar el modelo de representación ontológico. De ahí que, cuando -como sucede en el periodo posmoderno- el límite es afectado por la distensión *postcrítica* y él torna su movimiento de compresión en otro de expansión, aquello que primero se pierde -definitivamente- es la posibilidad de lo impuro.³²⁸

Es decir que: el arte moderno no terminó con el fin de la pureza, sino con el fin de la impureza, porque por mucho que Greenberg se empeñara en perseguir lo contrario, la naturaleza esencial del arte es el ser 'impuro', su continua referencialidad con aquello del exterior que se enmarca en el terreno del *no-arte*. Ahora la impureza ya no se instaura como una acción transgresora sino que ha pasado a constituir una condición, un síntoma *sine qua*

³²⁷ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós, 2001, p.299.

³²⁸ Pedro Alberto Cruz Sánchez: «El arte en su 'fase postcrítica': de la ontología a la cultura visual». En José Luis Brea (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005, p. 98.

non que posibilita su correcto funcionamiento. Aceptada la condición que nada ya trasgrede, ello nos conducirá progresivamente al debilitamiento de la impureza que, a estas alturas de la actualidad, las hace imperceptibles, componiendo matices nimios de esta *sopa visual* en la que todos nadamos, revelándose titánico el esfuerzo que conlleva, una vez aceptadas, sacarlas a la luz. Es por ello que nuestra misión de rescate, en ese reconocimiento de esos gestos, se centre, en el próximo capítulo, en esa primera parte de la historia donde la situación no se ha disuelto del todo, antes de la invasión de las nuevas tecnologías de uso doméstico.

2.3.- PINTURA *POSTPICTORICA*, PINTURA A PESAR DE TODO

En 1964 Clement Greenberg tituló *Abstracción postpictórica* a una exposición que había organizado en Los Angeles County Museum, compuesta por 31 artistas, entre ellos: Walter Darby Bannard, Jack Bush, Gene Davis, Thomas Downing, Friedel Dzubas, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Al Held, Ellsworth Kelly, Nicholas Krushenick, Alexander Liberman, Morris Louis, Howard Mehring, Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella y una serie de otros artistas norteamericanos y canadienses que se dieron a conocer en los años sesenta. La intención de esta exposición era indicar que existía un camino distinto al del expresionismo abstracto, que en la década norteamericana de los cincuenta había ocupado la primera plana. En una exposición de intenciones dispares lo que más caló fue su título, que posteriormente reuniría, en la década de los sesenta y los setenta, toda una serie de experimentaciones entre las que se incluyen los ‘campos de color’ y la pintura de ‘borde duro’. Parafrasear dicho título para referirnos al estado de la pintura actual, quiere decir señalar que tras el *fin de la pintura* todavía se ha realizado pintura. Aquella que, admitiendo todas las influencias, ha ido más allá de sí misma. Por eso, queremos resaltar que desde los años ochenta, década del cuestionamiento del medio pictórico por parte de la crítica y, por el contrario, auge vitalista para la pintura por parte de movimientos como la Transvanguardia italiana y el Neoexpresionismo alemán, hasta ahora se ha seguido haciendo pintura y que es preciso analizar las diferentes vías tomada por este medio en más de treinta años que han pasado, desde entonces. Con este título se indica también que el concepto de lo pictórico ha avanzado, se ha ampliado acorde a cómo lo ha hecho la pintura, invadiendo otros medios. Y es que la lúcida autocrítica que ha soportado a lo largo de todo el siglo XX, bordeando el abismo de la aniquilación, no ha provocado más que una mutabilidad constante, una adecuación continua a nuevos espacios de representación sin perder su esencia intrínseca, inserta en el valor de lo pictórico.

La desaparición o muerte de la pintura queda superada, incluso aquellas proclamas de resurrección son absurdas o meras estrategias de marketing dentro del circuito comercial. Algo que se sigue realizando no ha desaparecido. Desde la situación en la que la pintura se propone

a la mirada, su práctica queda defendida, bien sea en nombre de la tradición nostálgica, ya sea desde los parámetros de una pintura realizada ‘a pesar de todo’, asumiendo los riesgos que conlleva y la responsabilidad que acarrea cargar con siglos de tradición. Aquello que da lugar a la sensación que Virilio caracterizó como *picnolepsia*, cierta falta de conciencia de lo que ocurre o ha ocurrido antes, resquicios momentáneos por donde se fuga parte de la realidad, justo en la época donde «los azares tecnológicos habían recreado las circunstancias *desicronizantes* de la crisis *picnoléptica*». ³²⁹ Justo ahí existe un punto de no retorno en el que todas las legitimaciones han terminado por erosionarse, podemos volver a jugar, a ‘ensamblar las secuencias’, realizando aquellas elipsis que sean necesarias para continuar nuestro relato, pues hay que seguir a pesar de todo, dado que los riesgos que conlleva ya han sido asumidos, como señala Baudrillard: «Circular es una forma espectacular de amnesia. Todo por descubrir, todo por borrar». ³³⁰ Olvidar momentos pasados para volverlos a recordar y descubrir frescos, como si fueran recientes, pero ¿cómo sobrevivir en un mundo que parece tender hacia el lado opuesto de nuestros propósitos? Baudrillard nos da una posible respuesta: «El mundo ha adquirido una realidad de tal magnitud que sólo puede soportársela al precio de negarla permanentemente». ³³¹ En ese sentido Timothy J. Clark se refiere a esta negación, a esa lógica inversa necesaria para la preservación de la práctica pictórica, como una forma de innovación decisiva en el método, en los materiales o en la iconografía:

donde una serie de habilidades o marco de referencia previamente establecidos —habilidades y referencias que hasta entonces se habían considerado fundamentales en la realización artística de cualquier arte serio— son deliberadamente evitadas o travestidas, de un modo que implica que sólo por esa incompetencia u oscuridad puede realizarse una pintura auténtica. (...) Las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o fragilidad en los tipos de pintura que no se suponen suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o ‘inartísticos’; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo ‘insignificante’ o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de los géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos. ³³²

Ante la situación catastrofista y desfragmentada de la Europa de la segunda mitad de siglo XX, tras la II Guerra Mundial, hubo que realizar un esfuerzo por seguir haciendo poesía después de Auschwitz, sin que supusiera un acto de barbarie, como decía Adorno. Una situación que planteaba el reto del resurgimiento, en la que comenzaron a surgir individualidades significativas que nos irían conduciendo, paulatinamente, al subjetivismo radical que caracteriza al momento actual. Ahora cada individuo reconfigura el mundo, lo hace propio en su proporción, realiza su mundo, como planteaba Nelson Goodman en *Maneras de hacer mundos*. Ese es el punto al que hemos llegado, al hecho de que las cosas tienen significado, a nivel individual sirven al usuario que las acoge. Por ello hemos insistido en indicar que la pintura todavía se practica porque, si es así, quiere decir que todavía tiene algo que mostrar y decir, más allá de discursos generales, a favor de subjetividades singulares. Si, en esa comprensión individual de la pintura, los artistas entienden ésta como mezcla y expansión de

³²⁹ Paul Virilio: *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama, 1988, p. 15.

³³⁰ Jean Baudrillard: *América*, Barcelona: Anagrama, 1987, p. 19.

³³¹ Jean Baudrillard: *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p.20.

³³² Brandon Taylor: *Arte hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, pág. 116

los medios, analicemos el hecho y hablemos de ello. Lo que está claro es que: después de todos los avatares y vueltas que ha sufrido la pintura, hay que ser un gran temerario para confiar que todavía se pueden desbordar los límites más allá de los límites, llevar la pintura más allá de la pintura. Todas las situaciones posibles están ya desarrolladas y queda, nada menos, que seguir indagando desde las sensibilidades individuales, en la pintura como ‘cosa en sí’.³³³ Primero se halla el hecho intrínseco de ‘la cosa’, luego acontecen los fenómenos, como señala Cayetano Aranda:

De cosa en sí pasamos al fenómeno. (...) La cosa misma de la pintura no se deja dominar como una molécula o un átomo; ofrece resistencias, obliga a modificar y remover nuestros prejuicios, y terminar imponiendo una soberanía sobre nuestra conciencia perceptiva, hasta el punto que nos lleva a pensar que la obra siempre tiene razón porque su verdad depende por entero de ella misma.³³⁴

Esa ‘cosa’ es un misterio, por lo que únicamente podemos seguir investigando en sus fenómenos. En ese sentido, en relación a crear un mundo propio como manifestación de ese ser intrínseco, existe un libro significativo de Nelson Goodman, como decíamos, *Maneras de hacer mundos*, donde habla del mundo como las versiones-del-mundo, como los distintos acercamientos subjetivos que tenemos hacia él, lo que nos lleva a pensar entonces que no hay un solo mundo, sino todas las versiones o acercamientos que podemos hacer de él, pues:

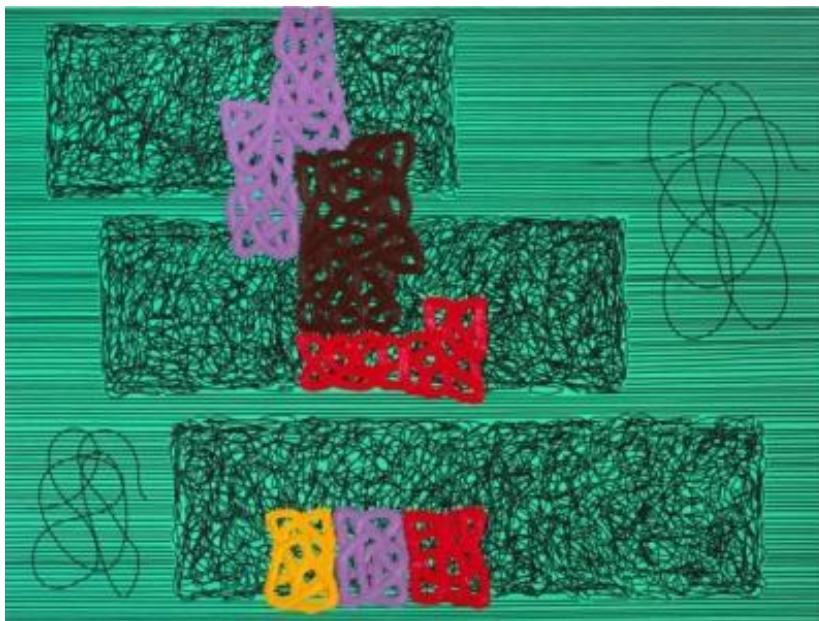
Cabe, ciertamente, relativizar aquellas versiones del mundo que se contrapongan de manera muy drástica y evidente y podrá, así, decirse que cada una de ellas es correcta dado un sistema determinado, según una ciencia, un artista, según una cierta persona que las percibe o dada una circunstancia determinada.³³⁵

Goodman ofrece estrategias aplicables para la creación, que pueden propiciar circulaciones fluidas al artista. Estos intentos de rehabilitación de la pintura, bien por estrategias del circuito, bien porque realmente los artistas en sus estudios demandaban, como imperativo, volver sobre la disciplina, desembocando en una afirmación desprejuiciada del placer de pintar, donde a veces existía cierto rechazo ante las aportaciones de otra índole que la vanguardia ponía en circulación, como fue la época dorada del retorno a la pintura de los ochenta, donde, de algún modo, se recuperaron las formas tradicionales de la figuración, con una crítica que apoyaba tal actitud. Estamos hablando de la Transvanguardia italiana o el Neoexpresionismo alemán, movimientos que surgieron como contrarréplica del movimiento conceptual de los setenta. A este respecto, señalar que a la par de estos movimientos también hubo otros como la comentada *Abstracción postpictórica* y aquellos que siguieron tras la experiencia francesa de Supports-surfaces y BMPT, que desembocarían en las, ya tratadas estrategias de ‘pintura sin pintura’ (cfr. 1.4.4.).

³³³ Desde la óptica kantiana, el concepto de ‘la cosa en sí misma’ se opone al de ‘aparición’ y al de ‘fenómeno’, que correspondería a lo que se muestra, lo manifestado, o lo que llega a manifestarse al cabo de una investigación. El término opuesto a lo que se manifiesta, ‘la cosa en sí’, no designa entonces lo oculto subyacente a lo manifestado, por cuanto lo pensamos como lo ocultado que, sin embargo, puede llegar a *desocultarse*, según nuestra intención. Tampoco a aquello que no llega nunca a mostrarse directamente, sino que es sólo una sospecha o conjetura a efectos de la explicación de lo manifestado. Si la sensibilidad es la capacidad de ser afectado por una manifestación o fenómeno, la ‘cosa en sí’ es el objeto independiente causante de las afecciones que recibimos, constituyendo uno de los puntos de partida del proceso cognoscitivo.

³³⁴ Cayetano Aranda Torres: *Filosofía de la pintura en imágenes*, Murcia: Universidad de Murcia, 2009, pp. 30-32

³³⁵ Nelson Goodman: *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990, p.20.



86. Jonathan Lasker, *Where Dreams Work*, 1992

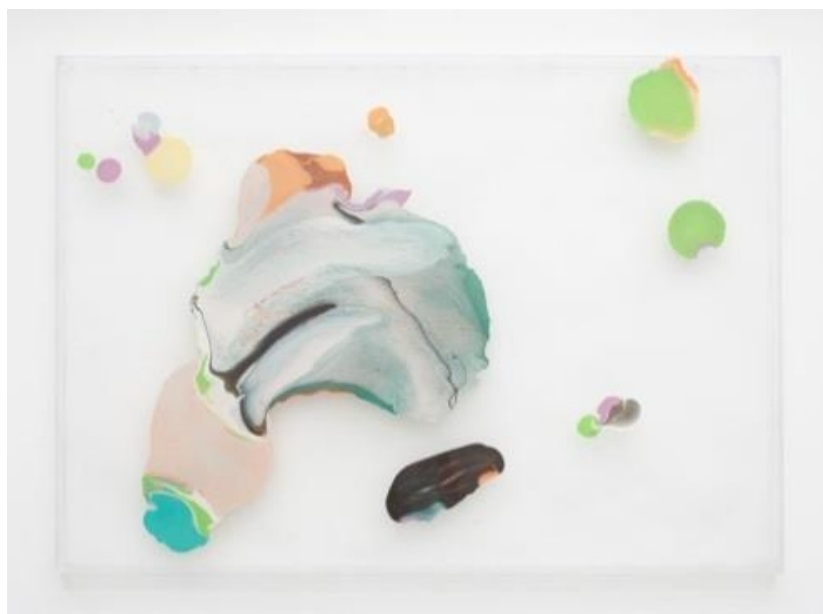
Jonathan Lasker (Jersey, 1948) sería uno de aquellos artistas que escapa a una definición dentro de una corriente o estilo concreto. Su proceder sistemático articula la posibilidad conceptual en pintura, más allá de los planteamientos del movimiento conceptual propiamente dicho. Su pintura aparece como el punto de equilibrio entre la tradición y la vanguardia más conceptual, desde una lectura o versión personal del problema, no representando un simple paso atrás del ilusionismo que proponía la figuración ni tampoco una retirada drástica de los imperativos conceptuales, sino dando pie a un tercer aspecto básico: la expresión. Esa situación hace que su clasificación se torne dificultosa. Su trabajo se centra en la pintura misma y sus posibilidades, haciendo elástica esa frontera que algunos habían dado por concluida. Su expresión se basa en la reiteración constante y articulación de tres elementos que toma como sustento de todas sus obras: el fondo, la trama y el dibujo, donde ocasionalmente si aparece alguna distorsión cromática, buscando el contrastes rotundo. El aspecto asemeja a la intencionada estructuración de tres superficies claramente superpuestas que provoca una lectura en tres estratos igualmente, volviendo a escena mediante esta estrategia, aunque pareciera imposible, del ilusionismo pictórico tradicional, consecuencia de la conocida relación figura/fondo, donde podemos incluso advertir cierta concepción perspectivista y con clara tendencia taxonómica, que lo emparenta con artistas como el español César Delgado, por ejemplo.

En la onda de Lasker encontramos la pintura de Bernard Frize (Saint-Mandé, 1949) que, aunque puede presentar ciertas similitudes formales con la del anterior en cuanto a su repetición de esquemas y patrones, ofrece un procedimiento diferenciado a base de cuidadosa láminas finísimas de color estriado. Esto le lleva a interesarse más por los procesos creativos que por los resultados plásticos o estéticos. Desde su propuesta dispone patrones compositivos que establecen una taquigrafía mecánica en el ojo del espectador. En esa complejidad procesual requiere en ocasiones asistencia para poder llevar a cabo estas reglas

compositivas, donde varios pinceles en ramillete pintan a la vez cargados con colores diferentes, para que estos vayan desvaneciéndose y fundiéndose.



87. Bernard Frize, proceso de elaboración y *Croix*, 2005



88. Helmut Dorner, *Neuseeland*, 2008

En la línea de la disolución, dispersión y accidente, que aprovecha la propia disposición magmática de la materia pictórica, encontramos a Helmut Dorner (Gengenbach/Baden, 1952) que emergió en la escena artística alemana a mediados de los ochenta, cuando la retórica neoexpresionista alemana comenzaba a decaer y las nuevas generaciones reclamaban para el arte distancia y conceptualización. La obra de Dorner surge como revisión del minimal y el povera, con obras pictóricas que buscan las tres dimensiones, en la sensación de sugerir un

ente que pudiera ser autónomo u orgánico. Su visión abstracta le hace trabajar en torno a dos vías: una gestual, basada en la superposición de capas gruesas de materia y otra en la que múltiples capas de laca dejan entrever un motivo repetido. Ambas refuerzan ese carácter objetual de la obra.

Algo que caracteriza en común a estos y otros artistas de la misma línea, que se esfuerzan por seguir desde la materia pictórica explorando sus posibilidades, es que presentan una obsesión pareja o semejante por persistir en eso podríamos denominar fuga del paradigma lingüístico. Dado que escapan a toda narración posible, la pintura es pintura sin ilustrar ninguna idea más allá de su presentación. Al ser de ese tipo de pintura que reivindica su propio medio al más puro estilo greenbergeriano, la única interferencia que podemos atisbar en ellas sería aquella que aproxima su visualización a la de aquellas imágenes digitales elaboradas por ordenador, aunque no utilicen dicha herramienta para nada. Aun así existe una conexión quizá por los colores saturados, o fundidos entre colores, o aspecto plano y transparente como el de las actuales pantallas, donde podemos considerar a Prudencio Irazábal como un buen referente. Lo que queda claro es que en este tipo de pintura continúa cierta tradición minimalista, desvirtuada por unas interferencias que son las del propio sentir la experiencia del mundo del pintor en contacto con todo ese flujo de energías y corrientes electromagnéticas actuales. Suponen, por tanto, una investigación pictórica totalmente aceptable y válida como aportación a la búsqueda de las posibilidades de la pintura contemporánea.

Aunque hallamos destacado aquí este tipo de pintura, en relación expresa a la comentada exposición, como continuación del medio o medio en sí mismo más allá de los años ochenta y la muerte de la pintura, hecho obligado dada la coincidencia de los títulos, en realidad queremos hacer una alusión general a que, desde esta manera de exploración o de otras posibles, la pintura continúa representando un medio válido para aquellos que la escogen, representando, a su vez, una manera de especular y dar más giros de tuerca a situaciones en las que, quizá anteriormente, no había deparado. Hecho que se corresponde con la elasticidad del medio pictórico en la actualidad. Así, algo que en principio aparecía como referencia a un momento concreto de la pintura, queda extrapolado a la situación general de la misma.

2.3.1. - Fin del medio y medio como fin

Desde que Marshall McLuhan acuñara la frase «El medio es el mensaje», los medios, entendidos como extensiones del ser humano, no han parado de perfeccionarse, para mostrarse como objetivo en sí mismo. Lo que, por otro lado, puede leerse como cierta especialización intrínseca que el medio esconde en su aparecer como mediación. Una

circunstancia que puede que sea connatural a lo que un medio es. Asimismo, se propone que la forma que un medio posee se incrusta en el mensaje, creando una relación simbiótica en la que será el medio el que influya en cómo el mensaje se percibe. Eso también pasa con la pintura, de hecho algo ocurre para que visualmente siempre la reconozcamos como tal. Ese reconocerla como tal depende del esfuerzo que ésta conlleva por depositar su mensaje en el medio que desarrolla. Por ello en el primer capítulo, tratando de encontrar una esencia en la pintura, recurrimos al concepto de lo pictórico como aquella invariable que se mantiene. Ahora decimos, en relación al discurso de los medios, que ese concepto de lo pictórico responde a algo muy parecido a la sentencia que pronunció McLuhan en 1964. Un medio en sí mismo, no el contenido que porta, es el foco de estudio de estas líneas. Pero no desde la óptica cerrada greenberguiana, sino desde aquella que admite la polución del fondo en donde se encuentra, el ruido circundante, dado que la pintura fagocita imágenes que reconvierte a favor de su propia disciplina, reenviándolas, traducidas al código pictórico, de nuevo al mundo.

Un medio afecta a la sociedad en la que se desarrolla, desempeñando su misión no sólo por el contenido inserto que éste entrega a ella, sino también por las características del propio medio. En ese sentido, si todavía pensábamos que la pintura podía volver a emerger con una energía renovada que la hiciera situarse hegemónica ante el resto de medios, estamos equivocados. La pintura es lo que es, un medio más entre otros, pero con unas características específicas. Como medio, dentro de las condiciones de visualidad de la iconosfera actual, existen otros medios cuyo continente es muchísimo más atractivo, para el espectador común, que la pintura, aunque solo sea por la comodidad instantánea que suponen. Pues no olvidemos que la pintura requiere un esfuerzo en todos los sentidos; posicionamiento en la línea temporal de la historia del arte, desplazamiento ante el requisito de su contemplación directa, reflexión pausada y meditada, lectura de textos críticos acerca de la intención e interpretación del artista, etc., ¿Quién realiza todos esos movimientos cuando, además, falta una base educativa que oriente culturalmente los intereses del espectador hacia ese tipo de acciones? Muy poca gente y parece que cada vez menos, pues lo más fácil es dar a un botón y encender el televisor o navegar un rato por lo que le ofrece la ventana de la *imagen-compleja* de Internet. Con ello ha de convivir el artista buscando sus propias estrategias, persistiendo en su empeño, rechazando lo establecido o utilizando todos esos medios que circundan alrededor a favor de sus propios fines.

El axioma de McLuhan como tal, nos lleva a plantear cada medio en particular, en y desde su forma: cuál es el mensaje que transmite y qué efecto produce. Aunque parezca una reducción al absurdo al modo contradictorio de un oxímoron, ya que en la teoría de la comunicación medio y mensaje son dos elementos muy diferentes dentro del proceso, casi contrarios, forzándonos a que reconsideremos su oposición como fenómenos separados, diferentes e independientes, o si existe una suposición básica y errónea que desemboca en una división que en realidad no es tal. Una invitación a la reflexión de su ambigua fórmula que nos conduce hacia el determinismo tecnológico del que McLuhan sería acusado. En realidad, él se refiere a las tecnologías de los medios como a las extensiones del ser humano, siguiendo una tradición que se remonta a Ralph Waldo Emerson, filósofo estadounidense del siglo XIX, líder del movimiento del trascendentalismo. Medios que son realizados por nosotros para que se adapten a nuestros intereses, misión de la que nos solemos olvidar, dejándonos poseer por ellos, anestesiados por el entorno embriagador que disponen a nuestro alrededor. Pero, como

insinuábamos en el primer capítulo, no hay que perder el control de la nave y saber que los medios están ahí, como las extensiones que son, para servir a nuestras intenciones, no para que nosotros acabemos siendo esclavos de *su lógica*. En esta circularidad es verdad que a medida que las extensiones, como los medios, van ampliando su radio de acción, nos retroalimentan aportándonos nuevas formas de relación con el mundo.

Las extensiones del pintor

Si persistimos en esta idea de las extensiones del ser humano, como pintores pudiéramos pensar que cuando llevas un pincel en la mano todo parece un lienzo, de lo que deducimos que la extensión, el medio escogido, condiciona ya la forma de pensar el medio. Una reflexión que, aunque en un primer momento nos parezca absurda o de Perogrullo, puede llevar a pensar en esas intermediaciones que utilizamos para llevar a cabo una tarea. Y no ya en el hecho propiamente material que nos ayuda a extender una materia más o menos viscosa llamada pintura, que también, sino en el hecho de pensar qué supone eso para incidir conceptualmente en ese tipo de intermediaciones situadas entre el creador y la pintura, cuestión que hasta pudiera derivar en el hecho de concebir un pintor sin manos cuya tarea fuera la de generar estrategias en torno a lo pictórico. Porque una intermediación ‘espacializada’, que media como extensión entre creador y lo que pretende crear, se puede entender de muchos modos; desde el hacer directo o indirecto, o desde el pensar generador de estrategias y proyectos. Es el pintor el que ha de formar sus herramientas, tomando esta palabra en su sentido más genérico, para que ellas lo formen a él, así el mensaje corresponderá con su medio, un medio totalmente asimilado, que nos convertirá en aquello que contemplamos,³³⁶ siendo conscientes de que todo conlleva un coste, es decir: un beneficio pero también unos posibles efectos adversos. Una adversidad o azar incontrolado al que podemos dar la vuelta para que trabaje a nuestro favor. Existe la posibilidad de reconvertir el anterior pensamiento en un dispositivo experimental; eso de ‘cuando llevas un pincel en la mano’, que nos acerca más a la concepción de un tipo de pintura expandida como la que vimos en el primer capítulo, nos posibilita pensar sobre el pincel, la extensión, y su sustitución. Escoger otras herramientas-extensiones que pasarán a condicionar la expresión del medio pictórico, dado que aquellas herramientas alternativas depositarán otra clase de rastros en la superficie. En este tipo de pinturas la interferencia es la extensión utilizada.

Dejando a un lado otros medios de momento, es decir: poder hacer pintura con las herramientas del cine o que una secuencia cómica pueda ser una pintura, etc., y ajustándonos a la pintura como material físico, en la historia reciente encontramos ejemplos que intermedian entre el creador y lo representado, adquiriendo un protagonismo esencial en la ejecución de la obra. Ejemplo notable serían las *Antropometrias* de Ives Klein (Niza, 1928), quien comienza a trabajar con cuadros monocromos y su característico azul a mediados de los cincuenta, una situación que le lleva a acabar rechazando el pincel, por considerarlo un medio excesivamente psicológico; ello hace que pase a trabajar de forma directa con el cuerpo de mujeres a modo de pinceles vivos. Ese recurso mantiene la distancia entre el creador y su obra, pues Klein, después de untar con IKB (Ives Klein Blu) los cuerpos de sus modelos, coreografiaba la *danza performativa* de la colocación de los cuerpos en las telas, indicándolas dónde posarse

³³⁶ Marshall McLuhan: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Paidós, 1996, p.21.

para quedar plasmadas en el lienzo. Acciones y documentos que las testimonian con los cuadros, que en realidad buscaban la desmaterialización de la obra de arte; en un sentido pictórico. Respecto a esta idea podemos recordar el dispositivo que construyó con Tinguely, donde un disco azul, al girar, creaba un 'efecto' de azul, pero no había soporte que ver.



89. Ives Klein, *Klein's Anthropométrie*, 1960



90. Damien Hirst, *Beautiful War Pyromania Intense Painting*, 2008

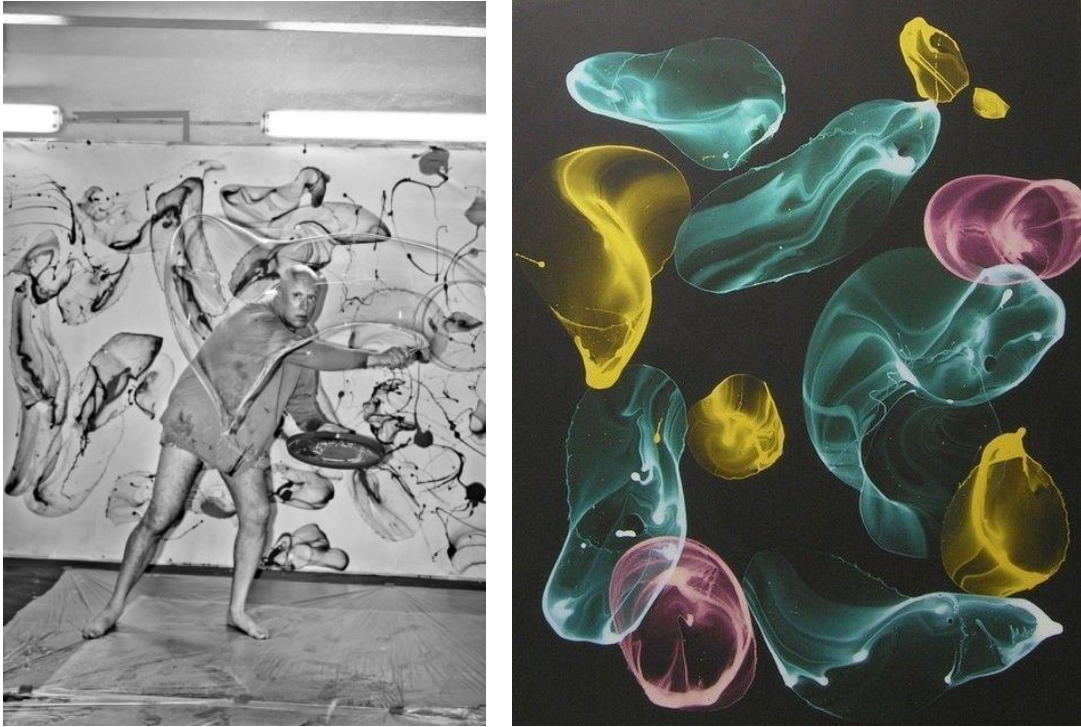
Acción giratoria que aprovecha otro ejemplo, diametralmente opuesto por ‘inhumano’, en el sentido de que si antes era todo el cuerpo el que se utilizaba de pincel, ahora será un mecanismo giratorio el encargado de distribuir la pintura, como son las *Spin Paintings* de Damien Hirst (Bristol, 1965), que representan su recurrida calavera desde un contradictorio pero hermoso aspecto decorativo. La pintura en este caso se extiende centrífuga, efecto de la velocidad de la plataforma usada para pintar el cuadro, que sirve como extensión para la aplicación de la pintura.

Hay diversos ejemplos como los mostrados, pero no es cuestión de alabar o criticar ninguna situación, es cuestión de comprenderlas como las extensiones de ejecución que suponen, sin emitir juicios si antes no se han comprobado los impactos producidos por el medio en particular. También hemos de ser conscientes, aunque sea un poco difícil de asimilar por el espíritu soñador del artista, cosa que por otro lado posibilita buscar salidas poéticas, que cada medio tiene sus limitaciones marcadas por los hábitos, la tradición o el uso en consonancia con el origen de la creación de ciertas maneras de hacer y utensilios (que atendieron, originalmente, a necesidades concretas), que señalan su tendencia a ser usados de una manera específica. Darle la vuelta a la práctica será buscar ese tipo de estrategias que nos posibiliten la presentación de la obra en claves estéticas diferenciadas, dependientes de esa herramienta aplicada. Por otro lado eso supone una investigación en cuyos resultados pueden confluir varios artistas a la vez pues, siguiendo el ejemplo propuesto, ni Klein es el primero que pinta utilizando cuerpos, como hizo Kazuo Shiraga, del grupo Gutai, al utilizar el suyo, como extensión, desechando el convencional pincel, ni Hirst el primero que utiliza un elemento tan usado en los parques de atracciones para pintar. Pero, por otro lado, su obsesión por optimizar el recurso sí que hace que basen su obra, la serie que estén desarrollando en ese momento, en él exclusivamente, explotándolo de forma espectacular.

También el hecho de elegir un medio fuera de su tendencia natural puede ayudarnos en la exploración de determinados límites, así como de los efectos que ese medio puede tener sobre el creador o el espectador. El hecho de profundizar en el medio de la pintura a través de las extensiones que podemos utilizar para su aplicación ‘material’, hace que comprobemos que no existen generalidades, dado que su presentación depende en gran medida de aquellas experimentaciones que nos propongamos establecer para obtener unos resultados desconocidos, pues en la mayoría de las ocasiones será la lógica del material la que establezca las condiciones de trabajo. En ese sentido podemos remitirnos a la obra de Pollock, cuando decide coger un palo a modo de látigo para extender una pintura que irá buscando su sitio azaroso sobre la superficie.

Otra muestra de alguien que ha experimentado mucho en el tratado campo de las extensiones con gran carga poética es Jiri Dokoupil (Krnov, 1954), que ha investigado sobre todo tipo de soportes. En su producción destacan las pinturas al humo, pinturas con leche, o las pinturas con pompas de jabón. Su actitud ecléctica y en constante experimentación, continúa las apreciaciones de Sigmar Polke, quien propugnaba la negación del estilo al considerar que las clasificaciones cerradas o adscripciones a movimientos concretos no dejaban espacio a la creatividad. En relación al medio y al lenguaje del material, podemos rescatar las palabras de Dubuffet, al considerar el proceso directo sobre la obra y la relación activa con los medios pictóricos como el principal objetivo de la pintura: «El hombre debe

hablar –señala Dubuffet–, pero la herramienta también y lo mismo el material»,³³⁷ a lo que añade: «Cada material tiene su lenguaje, es un lenguaje. No se trata de adjuntarle un lenguaje o de hacerle servir a un lenguaje».³³⁸



91. Jirí Georg Dokoupil pintando y *Untitled*, 2013

Siguiendo la línea de la libertad creativa, desde los parámetros siempre abiertos que establece la experimentación, podemos recordar la figura de Picasso quien, aparte de dejarnos ver los entresijos de su proceso en la película que protagonizara en *El misterio Picasso*, dirigida por Henri Georges Clouzot en 1956, de forma lúdica se lanza a crear pinturas o dibujos de luz evanescentes, que realiza en el aire con el haz de una pequeña luz eléctrica, que llegan hasta nosotros como documento a través del registro de la cámara fotográfica.

Otro ejemplo representan las pinturas que Niki de Saint Phalle (Neuilly-sur-Seine, 1930) realizara en 1961, las *Shooting Paintings* (il. 93), tableros de madera cubiertos con yeso y objetos encontrados sobre los que disponía la pintura en bolsas, sobre las que luego disparaba con un rifle. La conexión entre arte, violencia y guerra, en estas piezas, es extraordinariamente literal, algo que le llevó a declarar su fascinación por ver cómo ‘sangraba y gritaba la pintura’, como si la hubiera matado y hecho renacer a la vez. Sobre esta manera de pintar desde el desastre o la destrucción, podemos nombrar al artista, anteriormente citado, Kazuo Shiraga o al mismo Paul McCarthy.

³³⁷ Jean Dubuffet: *Escritos sobre arte*, Barcelona: Barral, 1975, p.39

³³⁸ Jean Dubuffet, *op. cit.*, p.42.



92. Gjion Mili, *Picasso dibujando con luz*, 1949



93. Niki de Saint Phalle, *'Shooting Picture' Tirage*, 1961

La pintura como medio en el contexto de la cultura visual

Más allá de las extensiones experimentales que utiliza el pintor en su tarea pictórica, en el punto en que la pintura pasa a comportarse como un medio más dentro del sistema iconosférico, es el momento de posicionar a la pintura en el contexto de lo que autores como Nicholas Mirzoeff³³⁹ o W.J.T. Mitchell han denominado Cultura visual:

La Cultura visual entraña la liquidación del arte tal como lo hemos conocido desde siempre. La Cultura visual transforma la Historia del arte en una historia de teoría de las imágenes. Pero no sólo se limita al estudio de las imágenes o de los media sino que se extiende a las prácticas del ver y del mostrar.³⁴⁰

En relación a aquello de lo que se habló en el apartado anterior en torno al híbrido, ahora estas sentencias de Mitchell parecen insinuarnos que, en este contexto de los medios, habrá de ser el campo de los Estudios visuales el que, a modo de híbrido interdisciplinar, concepto que también hemos desarrollado anteriormente, interfiera para, como dice Mitchell: «desafiar el carácter disciplinar de la Historia del arte, unida a verdades *transhistóricas* y criterios críticos invariables».³⁴¹ Lo que nos lleva a un estudio sistemático de la imagen, de ahí que comenzáramos nuestra investigación analizando la imagen en general y específicamente la imagen pictórica. Cuestión que, por otro lado, se transforma en una labor complicada al contrastar los nuevos métodos de análisis con las tradicionales estructuras generadas por la historia del arte y su teoría, dado que la cultura visual parece no tener un terreno de estudio concreto, como añade el mismo autor:

La Cultura visual designa un objeto teórico problemático. No es un movimiento político ni un movimiento académico. La visualización al contrario que la raza, el género o la clase, no comporta un componente político específico. Pero, como el lenguaje, es un medio en el que se proyecta lo político así como las cuestiones de identidad, deseo y sociabilidad.³⁴²

En ese terreno de las identidades, los deseos y las interrelaciones que conlleva la vida en sociedad, los medios de masas parecen gestionar los valores asignados a la imagen, 'educando', de alguna manera, a su público (entrecomillamos educando debido al eterno debate existente entre los defensores y los detractores de los medios de masas como verdaderos educadores de la sociedad). Ante la avalancha que suponen esos otros medios que apabullan desde su avanzada disposición tecnológica, la pintura ha de hacerse un hueco como medio válido, como una construcción icónica a tener en cuenta, desechando esa oposición medios de masas-arte que hasta ahora se tenía, como comprende, en 1976, Juan Antonio Ramírez en la introducción de su libro *Medios de masas e historia del Arte*:

³³⁹ Nicholas Mirzoeff: *Introducción a la cultura visual*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

³⁴⁰ W.J.T. Mitchell: «Mostrando el ver, una crítica de la cultura visual» (2003), citado en: Anna María Guasch: «Doce reglas para una Nueva Academia: la 'nueva Historia del arte' y los Estudios audiovisuales», en: Brea, José Luis (ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 59

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*, W.T.J. Mitchell: «Mostrando el ver, una crítica de la cultura visual» (2003)

(...) es absurda la oposición arte-medios de masas; lo comparable a la pintura y escultura del Renacimiento o el Barroco, no es el arte de nuestras galerías, sino las imágenes de los cómics, de los carteles, del cine o la televisión.³⁴³

Lo que quiere decir que el papel que correspondía a aquel arte antiguo, que ahora tanto admiramos y tratamos de conservar, en su día nació cumpliendo una misión que puede ser muy parecida a la que en la actualidad cumplen esos otros medios de masas. Ello nos obliga a resituar la pintura en sus valores actuales como medio, lo que de 'artístico' puede contener su manifestación dentro del nuevo contexto y al contrario, obligar a la pintura, despojada ahora de funciones del pasado y con mayor libertad en su expresión, a buscar aquello que la caracteriza y diferencia del resto de medios, aunque, como comprobaremos en el capítulo siguiente, para ello tenga que recurrir o se vea irremediabilmente influenciada por esos otros medios que orbitan en el sistema de la iconosfera.

Para ello, posicionemos ahora a la pintura como un medio, a partir de la sentencia de McLuhan, más que como un arte, como Richard Wollheim nos explica en su libro *La pintura como arte*, bajándola así de ese hipotético pedestal que le confiere un estatus anquilosado en las viejas fórmulas de la historia del arte, profanando esa tradición que, en principio, aparece ante nosotros como digna e incuestionable. Es en este punto donde, dejando de lado el amparo de la institución, el pintor ha de hacer accesible su obra, dar a entender lo que quiere transmitir, actuar parecido a como lo hacen, en definitiva, los medios de masas, pero desde una perspectiva divulgativa y pedagógica, *desencriptando*, de algún modo, aquello que en el transcurso de los años se ha enmarañado más y más. Algo que el mismo Richard Wolheim, en la conclusión de su libro *La pintura como arte*, reflexiona:

(...) la pintura no seguiría practicándose como arte –nunca se habría practicado - de no gozar en parte del éxito del arte. Si, en el transcurso de los siglos, los artistas no hubieran logrado dar a entender lo que querían transmitir, sin duda se habrían orientado hacia cualquier otra actividad, en la que sí hubieran podido comunicar lo que intentaban.(...)El más fuerte argumento, pues, en pro de la inteligibilidad de la pintura, muy por encima de nuestras convicciones personales del significado de determinadas pinturas, es su propia supervivencia: la supervivencia de la pintura como arte, o como una actividad que con un gesto confiere significado a sus productos y con otro reivindica su inteligibilidad.³⁴⁴

Irse a lo que supone el propio medio de la pintura es hacerla *inteligible*, en contra de lo que pueda parecer al observar algunos de los comportamientos que se dan en la actualidad, lo que, según Wollheim, ya lleva implícito en su carácter artístico, o ha de ser así, es decir: ha de contener esa pretensión de inteligibilidad para que empiece a funcionar como arte. En ese sentido la clave vuelve a ser la transmisión diacrónica, en el caso de la pintura, más que la comunicación sincrónica, en el caso de parte del resto de medios, cosa que ya aclaramos en la introducción de la presente investigación. Existen, en las palabras de Wolheim, tres conceptos clave que, consideramos, es importante destacar y que, en suma, son equiparables a los comunes que han de poseer los medios de masas para cumplir su función, estos son: *transmisión*, *comunicación* e *inteligibilidad*. Es decir: qué se quiere transmitir (que el artista-emisor tenga claro qué quiere decir con su obra), cómo comunicarlo (comprobar si el medio

³⁴³ Juan Antonio Ramírez: *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1976, p.12.

³⁴⁴ Richard Wollheim: *La pintura como arte*, Madrid: Visor, 1997, p.421-422.

elegido es el adecuado para aquello que quiere transmitir y una vez elegido escoger la técnica y forma expresiva que mejor se adapte para tal fin) y hacerlo inteligible (buscar los recursos necesarios para que la obra llegue al espectador, sea traducible o entendible por éste). Quizás sea en el último punto, como decíamos, donde podemos hallar cierta desconexión entre los productos artísticos y un público desorientado que no sabe muy bien cómo interpretarlos.

El medio hablando de sí mismo

Una vez que se han asumido todas las muertes de la pintura y que ésta ha aprendido a convivir con el resto de medios, se puede señalar la buena salud de la que goza actualmente, un clima donde se siguen encontrando personalidades enérgicas que a través del lenguaje plástico de la pintura consiguen hacer una obra interesante. Fuera de complejos, la pintura cita sin pudor tanto a otros medios como a sí misma; todo es susceptible de pasar por el tamiz de la pintura. Aun así, si queremos ser rigurosos dentro de los parámetros que requiere un trabajo académico, necesitamos ciertas pautas que nos ayuden a concretar en nuestro trabajo de qué manera la pintura cita a esos otros medios. Tomaremos como guías para analizar ese ejercicio de citación, que estimamos oportuno para conocer de qué modo se relaciona la pintura —de manera efectiva con otros medios o con ella misma— las ‘operaciones’ propuestas por Louis Marin como son: el *corte* (pues al citar cortamos, dividimos, aislamos un detalle o fragmento y lo reservamos), y el *injerto* (incorporamos el fragmento seleccionado en la superficie que lo acoge, descontextualizándolo y provocando nuevos significados con esta fricción). Dado que en ellas advertimos, según Alberto Gálvez, cómo «el fragmento citado irrumpe en la nueva obra quebrando la linealidad de su contexto originario y a su vez interfiriendo en la homogeneidad del nuevo contexto».³⁴⁵ Lo que nos conduciría a establecer unos índices que definan de qué modo se produce la relación que nos proponemos estudiar.



94. Exposición *Pictures*, Artist Space, 1979

³⁴⁵ Alberto Gálvez: *Cita de la pintura*, Valencia: Institució Alfons el Magnanim, 2004 p.10.

El hecho de que haya cierta pintura que toma como referente a otra pintura en un proceso de retroalimentación, también posee relación con el juego de palabras con el que se iniciaba este apartado. Una circunstancia que demuestra cómo el lenguaje de la pintura, aun recurriendo a ella misma, no se agota. Una función de la pintura cuyo objetivo correspondería a hablar de su propio medio. Desde la estrategia que propone este recurso, como señala Douglas Crimp: «la ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos. Acumulación de imágenes ya existentes. Se socaban así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso del museo».³⁴⁶

El mismo Douglas Crimp en 1977 organizó una exposición en el Artist Space de Nueva York que tituló *Pictures (Imágenes)*, con artistas como Troy Brauntuch, Jack Golstein, Sherrie Levine, Robert Longo o Cindy Sherman, entre otros, que compartían una misma inquietud: la apropiación de imágenes de los mass-media y de la historia del arte, no ya para cuestionar la representación, cosa que quedaría resuelta en la modernidad, sino para desenmascarar los mecanismos en que ésta se codifica, tema del que hablaremos ampliamente en el siguiente capítulo. En esta exposición se congregan unos intereses en su mayoría influenciados por el *postestructuralismo* francés, en especial Barthes, que durante las décadas siguientes seguirían siendo tema de reflexión, como son el mito contemporáneo, la fijación por el signo, la concepción de la imagen como alegoría, la muerte del autor, la intertextualidad, etc. En relación a esta quiebra en la concepción de la representación, producto de la mecánica de los medios de comunicación, podemos rescatar, en relación a lo que supuso esta exposición, las reflexiones que hace Laura González al respecto:

La conciencia artística da un gigantesco paso adelante al desplazar su crítica hacia el verdadero enemigo: no la representación en sí (la 'tiranía del significado'), sino a la política de la representación (la 'tiranía del significante').³⁴⁷

Quizá sea éste el método, mediante la cita y la apropiación, por el cual la pintura puede poner en debate su propia condición, utilizando esa *ironización* de géneros a la que aludía Vattimo.³⁴⁸ De esta tónica surgirá una bifurcación significativa, la de aquellos comportamientos que recurren a la cita a modo de *revival* o *remake*, es decir: volver a revivir momentos pasados, bien sea transcribiendo algún fragmento de la representación de una obra o retomando pautas de determinado movimiento o estilo, eso que comenzaría a circular bajo la denominación de 'After' o 'Aprés' ('Después de') y que, por ejemplo, la Transvanguardia y el Neoexpresionismo alemán de los ochenta tratarían de desarrollar, y por otro lado encontraríamos a los *apropiacionistas*, a aquellos que directamente reproducen la obra tal cual, con el objetivo de criticar el sistema mercantil, así como a las instituciones y las apologías de la modernidad, fundamentalmente. Principios sagrados como originalidad, expresión, creatividad o invención, son ahora profanados en estrategias que plantean la desaparición del binomio original/copia. Tal es el caso de Sherrie Levine, quien entiende su proceso como una

³⁴⁶ Douglas Crimp: «Sobre las ruinas del museo», Hal Foster (ed.), *Op. cit.*, p.89.

³⁴⁷ Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p.254

³⁴⁸ «(...) uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición: ya en un nivel directo y entonces a menudo bastante burdo; ya de manera indirecta, por ejemplo, como *ironización* de los géneros literarios, como poética de la cita, (...)» Gianni Vattimo: « Muerte o crepúsculo del arte». En *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1987, p.51.

relación entre imágenes fantasmales en donde hay momentos «que ambas desaparecieran y momentos en los que ambas se manifestaran; esa vibración es básicamente en lo que consiste la obra para mí, ese espacio intermedio donde no hay imagen».³⁴⁹ Una indeterminación sin imagen que convoca lo que es algo y lo que ya es otra cosa, un fantasma transitorio entre imágenes, en este caso, o disciplinas, como ya comentamos anteriormente, que Jacques Ranciere ve como el lugar del desplazamiento, no lugar, donde habita el arte contemporáneo, un ejercicio de reflexión que ayuda, en esa ordenación foucaultiana, a comprender las jerarquías y estratos asignados al mundo artístico.

De esas relaciones continuas al propio medio nos habla la obra de Art & Language, quienes, según Cereceda:

(...) asumen sobre sí toda esta tradición dramática de la pintura al utilizar como punto de partida para toda su serie *Index XX (Now They Are)*, 1992, dibujos y bocetos sacados a partir del *Origine du monde* de Courbet, velándose de nuevo, pudorosamente, con un cristal traslucido de color rosa, sobre el que aparece la inscripción 'Hello'. De modo tal que un solo cuadro, con una inscripción clásicamente conceptual, recogía e integraba en su interior toda la tradición de la pintura, desde el realismo figurativo de Courbet, a la referencia irónica de Duchamp, la monocromía convencional de la pintura minimalista y la *autoparodia* textual del arte conceptual.³⁵⁰



95. Art & Language, *Index XX (Now They Are)*, 1992 (Imagen con y sin cristal)

³⁴⁹ Douglas Crimp: catálogo de la exposición *Pictures*, Nueva York: Artist Space y «Pictures», *October* nº 8 1979.

³⁵⁰ *El origen del mundo* pintado por Courbet, fue una de aquellas pinturas pornográficas en serie, de las que Courbet ejecutó diversos encargos para el embajador de Turquía en París, Khalil Bey. Era la cruda representación, entonces obscena, hoy en día apenas candorosa, de un torso femenino desnudo, mostrando abiertamente la vagina. Al parecer el embajador turco tenía el cuadro en su baño, oculto bajo una cortina, descubriéndolo para deleitarse con su visión sólo en determinados momentos. Años más tarde pasó a ser propiedad del psicoanalista Jacques Lacan, éste le encargó a su amigo, el pintor André Masson, que pintase un cuadro de las mismas dimensiones, con apariencia de paisaje natural, para ocultarlo de las miradas indiscretas. Miguel Cereceda: «Art & Language en 10 conceptos», en *Art & Language*, catálogo de exposición, Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004, p.12.

Esto supone una reflexión ya no sólo de la pintura misma, sino también sobre el propio artista, a partir de formas pictóricas consagradas; una suerte de *apropiacionismo* que sigue ampliando los parámetros de las obras en un intento de ver todo como una cosa abierta a la especulación, sin ningún prejuicio de valor histórico. Parte de la pintura, con este establecimiento mítico de la narración, se acabará convirtiendo en reflexión sobre la propia tradición de la pintura y sobre el museo, como espacio donde se desarrolla su asimilación. En este sentido, la obra de Art & Language reflexiona sobre la larga meditación del destino de la modernidad, tal y como vuelve a decirnos Cereceda:

Su reflexión sobre la tarea del artista, sobre el museo, sobre la tradición y la pervivencia de la pintura y su relación con los ideales *emancipatorios* de la humanidad, no hacen sino sostener una prolongada disputa sobre los ideales de la cultura moderna. Para estos ideales la idea de vanguardia, la idea de espíritu crítico y combativo, la idea de renovación sigue siendo decisiva. Desde el principio Art & Language estuvieron vinculados a un ideal vanguardista de arte, del que no han querido despegarse a pesar del progresivo deterioro del sentido de la palabra vanguardia y a pesar incluso de las críticas de su retorno a la pintura, como recuperación nostálgica de una vieja tradición artística moderna ya periclitada. Cuando en 1988 fueron interpelados acerca de su herético retorno a la pintura, Mel Ramstem contestó: -Cuando empezamos a escuchar que nuestra obra se caracterizaba como arte conceptual clásico, decidimos introducir un accidente en nuestra obra. La idea de que el arte conceptual se convirtiera en un estilo clásico no es más que un chiste. El arte conceptual no tiene que ver con palabras pintadas en las paredes. Se trata más bien de encontrar alternativas para la investigación crítica y de un cierto sentido de ironía corrosiva.³⁵¹

Dicha interrelación continua entre imágenes, más en un momento en que la velocidad del entorno *transmediático* nos permite indagar para encontrar aquella imagen que busquemos, nos remite a la idea del *Museo imaginario de Malraux*, en donde cada uno confeccionaría su propio museo. Una idea que, allá por 1947, se adelantaría en el tiempo de lo que hoy es ya una realidad, y es que en verdad muchos de los conocimientos que en la actualidad adquirimos sobre arte, han sido absorbidos a través de reproducciones cuyo remitente nunca hemos visto en directo. Conformándonos con esa experiencia inmediata de la reproducción, la fuente de ésta se convierte en algo mítico, una «representación colectiva»,³⁵² como dice Barthes, algo de lo que diera buena cuenta Duchamp al apropiarse de la Mona Lisa mediante una reproducción, o Warhol al repetirla serigráficamente, o Bacon cuando pinta en varias telas su obsesiva visión del papa Inocencio X de Velázquez, y así un sinfín de ejemplos. Una costumbre, la de ver obras de arte a través de reproducciones, que hace que no nos demos cuenta de lo que provoca esta distancia en la real concepción de esas obras, pues suele suceder que cuando se da la circunstancia de poder acceder a la contemplación directa nos llevamos sorpresas, dado que en la mayoría de los casos ocurre que, como sucede con la

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Roland Barthes en su libro *Mitologías* señala que esas 'representaciones colectivas' que se da en determinados ámbitos del cine o la publicidad, no aparecen como tal debido a que el mito sufre un proceso de naturalización mediante el que su condición cultural, social e ideológica queda ocultada. «Los fundamentos totalmente contingentes del enunciado, bajo el efecto de la inversión mítica, se convierten en el sentido común, Norma [...] o, en una palabra, *Endoxa*» (Es decir: creencias comunes aceptadas por convención) Roland Barthes: «La mitología hoy», en: *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*, Barcelona, Paidós comunicación, 2002, p. 83.

memoria selectiva, inconscientemente vamos confeccionando, en nuestra apreciación de la reproducción de la obra, otro ideal que se va separando de su fuente.

Por otra parte, más allá de los desajustes que podamos encontrar entre la idealización indirecta y la apreciación directa, funciona, como estrategia que supo aprovechar el *apropiacionismo*, el proceso que consigue, a fuerza de repetición *desenmascaradora* de contenido ideológico, no llegar a separar fácilmente el significante del significado. La verdadera finalidad del descubrimiento se colapsa y solo queda un enunciado que adquiere ahora un cuerpo mítico. No se pretende entonces afirmar que tal o cual obra existe como contenido solapado bajo el mito, sino resaltar el punto donde lo ideológico se ha codificado significativamente, donde el signo que le da forma y el enunciado que ha pasado a mostrarse como mítico se ‘dan cita’.

Metalenguaje pictórico

Por ello, llegando al fondo mismo de la cuestión de este apartado, hablando del medio que habla del propio medio, aquella pintura que se recurre a sí misma para conformar su discurso, tenemos que abordar de algún modo lo que suponen las estrategias de citación y apropiación en pintura. Cosa que nos ayudará a dibujar mejor lo pictórico, desde aquellas fronteras entre las que se mueve la gramática de la pintura en sus valores plásticos y simbólicos. Es curioso comprobar cómo, al tratar de acercarnos al comportamiento de la pintura a través de aquellas estrategias de cita y apropiación que sitúan su práctica dentro de los límites de su propio campo, nos parece vislumbrar mejor cierto camino a seguir por la pintura que Pere Salabert ha sabido traducirnos en su libro; *Pintura anémica, cuerpo suculento*, al preguntarse por la vía que sigue, si es que ha de seguir cierta ‘ruta’, en un capítulo donde nos traslada del concepto de pintura entendida como cosa a la idea de la cosa, trasladándonos de la percepción a la inteligencia, un proceso que se instaura como modelo a tratar y que conecta pintura y filosofía:

¿La ‘ruta’ de la pintura? El rendimiento de la referencialidad icónica que sujeta a múltiples orientaciones se debilita hasta frustrarse y desembocar en una abstracción que se opone a la del arte clásico, lo que más tarde –en el barrio más ‘post’ de la modernidad– le permite volver a él convertida en su parodia. No se trata, pues, de aquel filosófico pensar del pensar, ni del pictórico ver del ver. La pintura en esta perspectiva se parece a un discurso cuyo contenido semántico se malogra poco a poco para convertirse en sonoridad sin sentido o en grafía indescifrable que será finalmente su único aval. Llega así el momento en que la pintura se pinta. Sólo en ese momento los medios han cambiado y se ha transformado la visión, con la consecuencia de que el acto de pintar-la-pintura contempla ahora en su pasado algo que éste no le legó. Y repite, transformada, su propia historia, habla de sí misma como un metalenguaje.³⁵³

La pintura vuelve a ella misma como un ejercicio de abstracción, entendamos no estilístico sino inteligible, con el que pretende comprenderse, ir al mensaje de su propio medio. Algo que, como dice Salabert, tras tanta referencialidad icónica, solo puede mostrarse como parodia, en el sentido de semántica malograda que de algún modo puede conducirnos a esa idea de palimpsesto, utilizado en este caso como la superposición de referencialidades múltiples que provocan una ilegibilidad, de ahí que insistiéramos, dada esta amalgama, en

³⁵³ Pere Salabert: *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona: Laertes, 2003, p.77.

tratar de hacer que esto no suceda, mantenernos en el límite de lo todavía inteligible. Quizá el punto más importante, a partir de las palabras de Salabert, que nos interesa destacar para este apartado, sería aquel del momento en que «la pintura se pinta», «momento en el que los medios han cambiado y se ha transformado la visión», aclara. Situación metonímica que puede darse con el cambio de la extensión o con el cambio directo a otro medio, cuyo comportamiento hubiera de conservar el concepto de lo pictórico, para seguirse considerando pintura a pesar de expresarse mediante otro medio. Todas estas sustituciones conllevan también un cambio en la forma de recepción, reacciones y comportamientos que los estudios de cultura visual han de ocuparse en explicar. En esa evolución de prácticas y recepciones renovadas, es cuando la pintura vuelve la mirada a su pasado, pero no para repetirlo sino para ponerlo en entredicho, extraer de éste algo que ocasione una nueva lectura. Se torna así en metalenguaje, es decir: ya no es exactamente pintura concebida desde su óptica tradicional, sino que se convierte en un lenguaje nuevo que habla de otro lenguaje, *postpintura* pudiéramos denominarlo también.

Un metalenguaje pictórico de otro orden que puede hablar del lenguaje pictórico objeto o no. Una dinámica que permanecería abierta a la superposición constante de metalenguajes, así como al estudio de todas aquellas *metavariab*les como cadenas simbólicas que podamos corresponder en el nuevo metalenguaje. Todo un juego tautológico que repite transformado su lenguaje y se va superponiendo en espiral, dirigiéndose, con la especialización que supone, a un espectador que necesita ser cada vez más avezado para identificar las referencias y guiños que en este metalenguaje se dan. Un ejercicio de especialización en el que trataremos de entrar, al estudiar de qué forma la pintura habla de otros lenguajes que incorpora en el suyo, con gestos o representaciones que remiten a ese y le sirven de pretexto. En ese sentido, el texto de Salabert, bien pudiera corresponder a un resumen del trabajo de investigación propuesto, es decir: el estudio de la «referencialidad icónica», de interferencias icónicas, que, como propone la linealidad marcada por los capítulos de los que se compone este trabajo, se acaba debilitando por saturación y agotamiento ante la cantidad de precedentes históricos, algo que nos puede recordar al concepto de ‘pensamiento débil’, promulgado por Gianni Vattimo, desembocando en un palimpsesto indescifrable (donde ya no se pueden identificar representaciones provenientes de otros medios sino, a lo sumo, códigos de éstos).

El concepto de palimpsesto resume y contiene las sensaciones resultantes del proceso que se señala en el trabajo investigación, en el que demostramos cómo cambian los medios y se transforma la pintura, para convertirse, como indica Salabert en un metalenguaje. Lógica difusa donde esta ilegibilidad resultante parece ser su único aval, como escritura jeroglífica cuyo código se ha perdido, correspondiendo justamente esa falta de código a su contenido. Volviendo a la máxima mcluhiana, el significante es el significado, que desemboca, parafraseando a Gérard Genette,³⁵⁴ en una ‘*transpictorialidad* de la pintura’, similar a una transcendencia pictórica de la pintura. Una especie de estrategia alegórica que surge a modo de remedio ante la real *inespecificidad* ya de los medios, pues según Nicolas Bourriaud señala al hablar de una nueva concepción de arte como radicante, es decir: asemejando a un tallo rizomático rastrero que es capaz de echar raíces en cualquier parte:

³⁵⁴ Gérard Genette explica la *transtextualidad* o ‘trascendencia textual del texto’, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». Gérard Genette: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 9-10.

Cuando el artista radical quería volver a un lugar originario, el radicante se pone en camino, y sin disponer de ningún espacio adonde volver, no existe en su universo ni origen, ni fin, excepto los que decida fijarse para sí mismo. Se puede llevar consigo fragmentos de identidad, a condición de que se los trasplante en otros suelos y que se acepte su permanente metamorfosis -especie de metempsicosis voluntaria, al preferir a cualquier encarnación el juego de panoplias sucesivas y refugios precarios. Por lo tanto los contactos con el suelo se van reduciendo ya que se los elige en vez de sufrirlos: uno horada la tierra de un campamento, otro se queda en la superficie del hábitat, poco importa. Lo que cuenta ahora es la facultad de aclimatación a contextos diversos y los productos (las ideas, las formas) que generan estas aculturaciones temporales. (...)El arte radicante implica por lo tanto el fin del *médium specific*, el abandono de las exclusividades disciplinarias. La radicalidad modernista se había fijado como objetivo la muerte de la actividad artística como tal, su superación hacia un 'fin del arte' imaginado como horizonte histórico en que el arte se disolvería en la vida cotidiana: la mítica 'superación del arte'. La *radicantidad altermoderna* no tiene nada que ver con tales figuras de disolución: su movimiento espontáneo consistiría más bien en trasplantar el arte a territorios heterogéneos, en confrontarlo a todos los formatos disponibles. Nada le es más ajeno que un pensamiento disciplinario, que un pensamiento de la *medium specificity* —idea por lo demás sedentaria, que se reduce a cultivar su campo.³⁵⁵

Entonces, según Bourriaud, a estas alturas nada puede ser más extraño que un modo de pensamiento basado en disciplinas, en una sedentaria especificidad del medio, que, como vemos, solo puede aparentar el sí mismo de su medio como *metamedio*, a través de las citas que refieren a él mismo, a su historia como medio.

2.3.2.- Dionisiaco federalismo posmoderno y simultaneidad del espacio pictórico

Aparte de los valores plásticos y simbólicos que definen los parámetros de la pintura, existe, desde la visión posmoderna de la historia, una postura que nos lleva, como hemos comprobado, al revisionismo de la historia del arte con la intención de citarla o realizar un acto *apropiacionista*, a modo de *remake* conceptual de la historia de la pintura, que también añadiría otro parámetro más a la hora de concretar el concepto de lo pictórico. Es aquí donde se comienza a realizar intencionadamente un juego de reciprocidades continuas entre el presente y la historia de la pintura. De esta manera el artista ofrece un espacio transitable en el tiempo, ofreciendo muchos estados en un mismo espacio, lo que despierta en el espectador la curiosidad por bucear en la historia para confirmar reconocimientos dentro de una *sincronicidad* global y un saqueo de fondos iconográficos sin precedentes, pues no solo la pintura se remitirá a la historia del arte para la extracción de sus referentes icónicos sino que, por decirlo de algún modo, se sirve de todo lo que tiene a mano, ya sean imágenes de alta o

³⁵⁵ Nicolas Bourriaud: *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p.58-59.

baja cultura. Copia, pastiche, mezcla estilística, recurso a la tradición, ironía, apropiación, simulacro, etc., serán ahora estrategias o dispositivos de uso corriente, dentro de los modos de proceder del pintor posmoderno, para sobrevivir.

Hemos titulado a nuestro epígrafe 'Dionisiaco federalismo', debido a que la situación se ha convertido en una especie de 'sálvese quien pueda'. Esto se debe al motivo siguiente: las aportaciones que de ahora en adelante, con la entrada en la posmodernidad y el supuesto agotamiento de la pintura, va a realizar ésta ya no responden a algo concreto, si por ello entendemos una norma, sino, en la mayoría de los casos, a añadidos de subjetividades individuales que conglomeran la situación general marcando pequeños cambios de actitud. Pero, aun teniendo en cuenta que ese corsé apolíneo que imponía la historia se ha abandonado y se ha entrado en la fiesta de la posmodernidad, en lo dionisiaco del desenfreno sin medida, allí donde las fronteras se traspasan y las reglas se disuelven, hemos de hacer un esfuerzo por destacar, en medio de la orgía, esas subjetividades individuales a las que nos referimos.

Digamos que la división entre lo apolíneo y lo dionisiaco es a grandes rasgos simple y monumental y, por tanto, arriesgada. Nuestro empeño camina por el derrotero de señalar enérgicamente el pluralismo acuciante al que se ve expuesta la situación, en su euforia, al modo más nietzscheano del *Origen de la tragedia*, que supone su experiencia estética. Lo dionisiaco aparece entonces como lo impulsivo, lo excesivo, lo desbordante, la afirmación de la vida, el erotismo y la orgía como culminación de este afán de vivir, de echar fuera todas las muertes del arte o la pintura, decir sí a continuar nuestra actividad, a pesar de todos los avatares.

Un concepto que, respecto a lo excesivo, tiene mucho que ver con el concepto neobarroco que desarrolla Omar Calabrese.³⁵⁶ Algo que supone significativo en aplicación al proceder de creación de imágenes pictóricas, pues de algún modo señala el proceso de formación de un concepto. Según Nietzsche una sensación pasa a una imagen mediante una metáfora intuitiva y de la imagen se pasa al concepto mediante la fijación de esta metáfora. Por tanto, el lenguaje tiene un valor metafórico, resultado de un proceso creativo y estético, pero siempre tiene una verdad o validez relativa. Por tanto el contexto individualizado actual corresponderá a un estado de metáforas. La filosofía occidental, desde Platón y Aristóteles, había rechazado los planteamientos dionisiacos inclinándose por una visión apolínea del mundo. Nietzsche niega esa línea histórica y reivindica los ideales dionisiacos en los que confía, a través del uso de la metáfora. La negación de esos ideales apolíneos que impone la historia implica la negación del principio de unificación, lo que afirma la multiplicidad dionisiaca, de tal forma que cada individuo puede expresar su propia verdad de la manera que crea conveniente. Metafóricamente comprendido, el texto de Nietzsche, se revela esclarecedor:

En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la 'armonía de los mundos': cantando y bailando manifiéstese el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. (...) el servidor de

³⁵⁶ Omar Calabrese: La era Neobarroca, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 64 y ss.

Dionisio tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador.³⁵⁷

Se revela que bajo el prisma dionisiaco, desde el cual tratamos de observar la situación, han proliferado las multitudes, la voz de las sensibilidades individuales, que, como ya dijimos, en la embriaguez que conlleva el entorno *anestesiante* de la iconosfera, necesita estar alerta, ‘al acecho’. En ese sentido los medios alternativos a la pintura, por su carácter de imagen múltiple, democratizan ésta, haciendo que progresivamente cada vez mayor número de gente vaya teniendo acceso a las imágenes, no solo a su posesión sino también a su manipulación. Ello, por otra parte, también invita al público a probarse como productor y creador, siguiendo la máxima beuysiana ‘cada hombre un artista’. Democratización utópica que augura un desmaterializado museo sin paredes, que no acaba de completarse debido a los intereses devenidos del mercantil capitalismo, que vuelven a repetir la historia y siguen encorsetando al artista bajo el yugo de gustos y modas, cuestiones que José Luis Brea trataría ampliamente en *La era postmedia*, donde asegura que en el siglo XXI el arte ya no se exhibirá.³⁵⁸ Este fragmento de Nietzsche anticipa metafóricamente una idea similar. Sin olvidar que la realidad se ha convertido en otra cosa, porque ¿acaso no lo ha hecho después que las nuevas tecnologías invadieran nuestra vida?, o ¿acaso no ha sucedido en la pintura, al constatar que hemos pasado de una pintura a una *metapintura*?, ésa es ya otra realidad y en ese nuevo estado transformado estamos ‘desaprendido a andar y a hablar’, por lo que hay que analizar la situación para comenzar de nuevo a entender cómo hacerlo en el nuevo contexto.

Un momento *transestético*,³⁵⁹ modelado por las lógicas de comercialización del capitalismo y la individuación extrema en el que nos encontramos, tanto unas como otras posturas o tendencias son válidas, conviviendo juntas con su propia autonomía. El federalismo es aquella doctrina política que busca una entidad política u organización a través de la reunión de distintos organismos o estados, lo que en nuestra vida social corresponde, por ejemplo, a la repartición autonómica de un país, o a diferentes asociaciones, agrupaciones, sindicatos, etc., que se asocian delegando algunas libertades o poderes propios a otro organismo superior, a quien pertenece la soberanía, que se denomina Estado federal o federación. Estos Estados conservan una cierta autonomía, ya que algunas competencias les pertenecen exclusivamente, dentro de ese estado federal global. Es decir: las funciones del gobierno están repartidas entre un grupo de Estados asociados, primeramente, que luego delegan competencias a un Estado federal central.

Momento ecléctico

Análogamente, ver la situación de la pintura actual de este modo ecléctico comprende que existe un nexo común, estado federal, que aúna los intereses de la pintura actual, lo que hemos ido denominando durante el proceso de la investigación como lo pictórico, que, desde otra perspectiva de entendimiento, también remite a un solo espacio simultáneo. En ese

³⁵⁷ Friedrich Nietzsche: *El origen de la tragedia*, Madrid: Alianza, p.246.

³⁵⁸ José Luis Brea: *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca: CASA, 2002.

³⁵⁹ Guilles Lipovetsky considera que existen cuatro edades de estetización del mundo: La *artistización ritual*, la *estetización aristocrática*, la *estetización moderna* del mundo y la *era transestética* actual. Véase Guilles Lipovetsky: *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona: Anagrama, 2014.

sentido hemos de aclarar que el concepto de pintura, la esencia, lo pictórico, correspondería a aquello que las diferentes estrategias o realidades, como estados diferenciados, comparten. Dado que la primera conlleva una profunda especulación acerca de su naturaleza primordial, podemos encontrar en las segundas, a través de sus tipologías dispares, que desde una concepción ecléctica pueden coexistir, aquellas coincidencias que nos permitan volver a esa esencia buscada. Una investigación que pasa por comprender lo pictórico a partir de las diferentes formas de hacer, aquellas tendencias que podemos encontrar en los diferentes tratados de pintura actual, que transfieren de forma autónoma a unas creaciones que controlan desde sus competencias. Esta mixtura, donde ya no hay un estilo o tendencia específica clara sino la variedad de una combinación de influencias y fuentes, es lo que en arte se ha venido denominando con el término *eclecticismo*, que puede ser como un no-estilo. El término *ecléctico* fue usado por primera vez por el arqueólogo e historiador alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), a quien se le considera el fundador de la Historia del Arte como disciplina moderna. Según Juan Eduardo Cirlot: «filosóficamente se entiende por eclecticismo todo concierto de elementos o de doctrinas heterogéneas».³⁶⁰

Esta nueva actitud consciente abre el campo de la pintura a la experimentación, a la hibridación, como dijimos, a una concepción renovada de la pintura. Se incorporan gestos, signos y códigos que sin la aparición de los nuevos medios actuales no se hubieran añadido nunca, se abandonan las técnicas tradicionales en la búsqueda de la expresión de otras sensaciones, la capacidad de variar de soporte es puesto a prueba, se puede representar cualquier cosa no vista anteriormente de forma directa gracias a la multitud de imágenes que podemos obtener de los otros medios. En conclusión: una multitud de ventajas que debemos aprender a utilizar sabiamente sin caer en discursos agoreros de acabamiento, pero con el criterio justo que nos lleve a escoger correctamente entre tal abanico de posibilidades que se abre ante nuestros ojos, recordando tener muy presente qué queremos transmitir y cómo comunicarlo de la manera más adecuada, tratando de hacerlo inteligible al espectador.

Este ambiente eclético es lo que Anna María Guasch ha definido como:

(...) principio estético basado en el empleo de elementos plásticos procedentes de estilos o conceptos distintos e incluso contradictorios. El eclecticismo se ha considerado como valor estético en algunas tendencias contemporáneas como el posmodernismo».³⁶¹

Por tanto el artista eclético es aquel que se afilia, ocasional o puntualmente, a varias escuelas, tendencias o estilos, que dan lugar a esa unión de estados a la que aludimos, integrando en su obra esa simultaneidad, que a veces más que hacer referencia a varios espacios, que —pudieran remitir a espacios reales—, refiere a diferentes tiempos de codificación. Estas dos formas de concebir lo pictórico, según en qué casos, es muy difícil de diferenciar. Digamos que los primeros trabajan en un mismo estrato de representación refiriendo a varios espacios y los segundos trabajan en diferentes estratos de codificación refiriendo a un espacio unitario. Como ejemplo de lo que se quiere transmitir, consideremos, por un lado, la obra de David Salle (Norman, 1952) y, por otro, la de Markus Oehlen (Krefeld, 1956). Si el primero fragmenta el espacio pictórico a modo de collage, compartimentando

³⁶⁰ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de los Ismos*. Madrid: Siruela, 2006, p. 105.

³⁶¹ Joan Sureda y Ana María Guasch: *La Trama de lo Moderno*, Madrid: Akal, 1988, p. 192.

campos definidos y diferenciados, el segundo va superponiendo capas de índole disímil, ayudándose de tramas y celosías, otorgando un aspecto confuso y borroso. En la dirección señalada, los dos serían buenos ejemplos de la alegoría de una pintura-movimiento, cercana a las estrategias del cine.



96. Markus Oehlen, *Scene III (Waterworld)*, 2008

El eclecticismo abre el campo de la representación a un continuo nunca concluido, tal como lo expresa Thomas Lawson:

Los artistas radicales se enfrentan ahora a una elección –desesperar o recurrir a la última salida: la pintura. La naturaleza discursiva de la pintura es útil desde el punto de vista de la persuasión debido a que constituye una red de representaciones nunca concluida.³⁶²

En esa apertura inmanente de la pintura, que conlleva en sí misma la característica ecléctica por necesidad, los procesos de interferencias nunca acaban de concluirse, aceptándose la situación dionisiaca como natural. No es tiempo de purgaciones greenbergianas que traten de encontrar ‘lo puro’ de la pintura, sino momento para dejarnos arrastrar por las corrientes de las sensaciones y las subjetividades.

³⁶² Thomas Lawson: «Última salida: la pintura» en Arte después de la modernidad. *Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001, p. 164.

2.3.3.- Culturofagia visual y 'nueva carne' de la pintura

Siguiendo un método alegórico de trabajo, que puede revelar las estructuras escondidas de los deseos que dinamizan nuestros pensamientos, vamos a abordar en presente epígrafe. Queda demostrado que todo es *usurpable*, desde el devenir del reprocesado icónico. En ese sentido este apartado se podía también titular: «canibalismo cultural», parafraseando a lo que Thomas Lawson en su texto «Ultima salida: la pintura», entendió al referirse a aquellas asimilaciones por apropiación de todo tipo de imágenes, que el artista posmoderno realiza a cada instante, construyendo sus imágenes por mediación de fragmentos extraídos de diferentes fuentes (de la historia, de los *mass-media*, de la alta y baja cultura), todo aunado en un solo plano de representación. Terreno donde David Salle se instaura como modelo. Cuestiones que ya hemos tratado, de alguna manera, en apartados anteriores, por lo que vamos a enfocarlo desde una perspectiva más visceral. Una suerte de abordaje pirata, donde existe una actitud de infiltración y sabotaje en el flujo icónico, con cierto espíritu combativo hacia ciertos cánones culturalmente impuestos, convenciones sociales que reprimen su práctica pictórica hasta el punto radical de —para luchar contra la situación establecida al modo más dadaísta— volverse contra él como reacción contracultural, tal y como en su día hiciera, por ejemplo, ese movimiento que se denominó 'Bad painting'.³⁶³



97. Jean-Michel Basquiat, *Notary*, 1983

Pero hemos de dar un paso más allá y por ello el título de nuestro epígrafe puede sugerir otra dimensión, pues, llegados a este punto, después de todos los cuestionamientos y todas las confrontaciones que hemos expuesto, nos damos cuenta que seguir haciendo pintura

³⁶³ Tendencia del neoespressionismo cuyo término, 'pintura mala', se acuña en 1978, en referencia a una exposición de Neil Jenney. Con este nombre se designa a la corriente pictórica que toma prestados elementos del arte de la calle (grafiti, plantillas, carteles) como reacción al arte intelectual y convencional de la década de los setenta (arte minimal, arte conceptual). Se inspira en culturas e ideologías marginales (punk, rock, afroamericana, hispanoamericana). Es voluntariamente sucio y descuidado. Está en la línea de la figuración libre dentro del neoespressionismo.

supone responder a una ‘paradójica continuidad’. Un acto heroico, por otra parte, que se muestra como lucha encarnizada por seguir con una iconolatría que nos arrastra a devorar y fagocitar imágenes vengan de donde vengan, actividad que de forma oculta implica cierta iconoclasia, pues las imágenes son fragmentadas hasta ser convertidas en un magma indiferenciado. Un proceso que, según se mire, en otras ocasiones aparece como procedimiento necesario para que las imágenes escogidas sean *digeribles*.

En dicho sentido gastronómico en relación a la imagen, y lo que ocurre en la actualidad, Miguel Ángel Hernández Navarro en su libro *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, de 2006, parte del pensamiento artístico de Jaques Lacan para argumentar la idea de que la tarea del arte de hoy ha de ser, precisamente, la de funcionar como vomitorio, como lugar de desalojo de las sobras del espectáculo. Es decir que: el artista se dedicaría a tragar con todo lo que le *echa* este espectáculo para seguidamente depositarlo en el arte (como vomitorio). Esto es lo que hemos considerado *culturofagia visual*, en alusión a la Cultura visual y, ante la densidad de la iconosfera que no deja un resquicio de silencio, al acto de tener que tragar casi obligadamente. Si tomamos la *fagia*, el comer, como lo que es, como un término que refiere a un proceso ecológico que necesitamos realizar, usado para identificar sistemas particulares de nutrición o conducta de alimentación, este neologismo que ahora acuñamos, *culturofagia visual*, correspondería a comer cultura visual. Acto que nos lleva a saber qué comemos para no realizarlo de manera irresponsable y cuidarnos, por decirlo de algún modo.

La cultura visual, como hemos indicado anteriormente al hablar del nuevo entorno *transmediático*, se halla en plena fase de redefinición pues, como dijimos, según Mitchell, la cultura visual transforma la Historia del arte en la historia o teoría de las imágenes, extendiendo su estudio a las practicas del ver y del mostrar, ámbito híbrido interdisciplinar que desafía el carácter disciplinar de la Historia del arte.³⁶⁴ En una atmósfera definida por la densa iconosfera, el poder de metodología crítica recae ahora en los estudios de la cultura visual. Pero el límite de éstos es impreciso dado que sus campos temáticos se extienden más allá de la documentación histórica, de las imágenes artísticas o de las imágenes de difusión científica y tecnológica, alcanzando también el ámbito de las tradiciones y culturas, el diseño, etc., como señala Nicholas Mirzoeff: «la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia».³⁶⁵ El conflicto está servido cuando ponemos en conexión la tradición de la historia del arte y la estética con los recientes Estudios visuales, en resumidas cuentas: el objeto de los Estudios visuales es lo que Hal Foster denominó ‘visualidad’.

El giro cultural aporta a los Estudios visuales sobre las imágenes una reflexión sobre la forma cómo éstas son atravesadas por interrelaciones complejas de poder y conocimiento, de forma que el análisis de las prácticas de representación se apoyó en nociones tales como estructura, ideología y posición del sujeto.³⁶⁶ Este prisma inaugura una nueva fase de la Historia del arte cuyas preguntas se dirigirán ahora fuera del ámbito del arte, hacia un espacio

³⁶⁴ Anna María Guasch: «Doce reglas para una nueva academia: La nueva ‘Historia del arte’ y los estudios visuales. En José Luis Brea (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005, p. 59.

³⁶⁵ Nicholas Mirzoeff, «¿Qué es la Cultura Visual?» en *Una Introducción a la Cultura Visual*, Barcelona: Paidós, 2003, p. 23.

³⁶⁶ Margaret Dikovitskaya, *Visual culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, 2006 MIT Press, p. 48.

plagado de artefactos visuales heterogéneos, eso que comenzó a denominarse ‘estudios visuales’ o ‘estudios de la cultura visual’, y que desemboca en el giro pictórico que explicamos en el capítulo primero (*cfr.* 1.3.1.). Un ocularcentrismo posmoderno donde, cada vez con más intensidad, se refuerza la pura experimentación visual en detrimento de aquellas relaciones que vinculan ver y saber. La cultura visual, auspiciada por el sistema capitalista, implicaría entonces un acercamiento al consumidor de imágenes (más que al productor), pues en definitiva es el que ostenta en pie el edificio del espectáculo.

Respecto a la relación que estos estudios de la cultura visual mantienen con la historia del arte hay diversas opiniones; Matthew Rampley afirma que los estudios visuales no significan necesariamente la muerte de la historia del arte al tratarse no de una nueva disciplina, sino más bien de una serie de intervenciones estratégicas situadas dentro de las disciplinas existentes.³⁶⁷ W. J. T. Mitchell, por su parte, admite que los estudios visuales surgen como un «suplemento peligroso»,³⁶⁸ ya que complementan y desplazan simultáneamente a una disciplina establecida como la historia del arte. Irit Rogoff comparte esta visión al afirmar que los estudios visuales cuestionan los métodos convencionales de la historia del arte y les ofrece en cambio «una comprensión de un conocimiento *en-corporado*, de significados en disputa, visibilizar posiciones de sujeto en una cultura, así como el rol de la visión en la formación de estructuras de deseo».³⁶⁹ Ante la contaminación manifiesta o cierta disolución de las especializaciones de los estudios visuales, surge la necesidad de *repolitizar* la mirada; cómo romper esa supuesta *unidimensionalidad* que posee la imagen en el ámbito posmoderno.³⁷⁰ Aunque en este aspecto Nelly Richard habla de los parámetros artísticos, el rango de los estudios visuales es ampliable a espacios que den cuenta de todos los fenómenos relacionados con lo visual: actos de ver, producción, circulación y consumo de imágenes, dinámicas sociales y políticas de *visibilización* e *invisibilización*. La clave en relación a la pintura sería revelar las dinámicas internas presentes en esos fenómenos, reconocer el lugar del observador y sus respuestas críticas con el fin de abrir las posibilidades de intervención desde y sobre la imagen, a través de esa mirada-otra que establece el espectador.

En el contexto de la cultura visual actual, el arte, desde aquellas actitudes estéticas de artistas que interaccionan con las diferentes esferas sociales, se asemeja a una mancha que lo cubre todo, adueñándose de rituales cotidianos, sensibilidades individuales, expresiones y manifestaciones. Desde esa perspectiva podemos decir que: de algún modo, éste se *nutre* de la cultura contemporánea. Esta visión apuesta por una culturalización masiva, donde toda actividad forma parte de la identidad como sociedad global en un marco intelectual y expresivo. Dentro de la estandarización que imprime la cultura visual masiva del producto procesado industrialmente, nutrirse de la excepción sería un acierto para una producción pictórica contemporánea que se apoye en la diferencia. Pues volver a recalcar en los territorios

³⁶⁷ Matthew Rampley: «La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la historia del arte?» en José Luis Brea (ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2006, pp. 39-57.

³⁶⁸ W. J. T. Mitchell: «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual», en AAVV: *Estudios Visuales I*, Murcia: CENDEAC, 2003, pp. 19-40.

³⁶⁹ Irit Rogoff: «"Other's others": spectatorship and difference», T. Brennan y M. Jay, (ed.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, London & New York: Routledge, 1996 pp. 189-190. (traducción propia)

³⁷⁰ Nelly Richard: «Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes», en: AAVV: *Fracturas de la memoria*, México: FCE, 2007, pp.95-106.

conocidos desembocaría en el tópico. Ésta sería una forma de proceder que nos ayudaría a reconocer el límite para aplicar correctamente un extremo inevitable —otro o el equilibrio— en función del discurso que se quiera transmitir en la obra, tras esa nutrición que lleva hacia su referencia en la creación. Recordando las palabras de Genette sería algo así:

Lo que he dicho una vez me pertenece, y sólo puede abandonarme mediante una cesión, voluntaria o no, cuyo reconocimiento legal es un par de comillas. Lo que he dicho dos veces, o más, deja de pertenecerme para caracterizarme, y puede abandonarme por simple transferencia de imitación: al repetirme, me imito a mí mismo, y pueden imitarme repitiéndome. Lo que digo dos veces no es ya mi verdad, sino una verdad sobre mí, que pertenece a todo el mundo. Lo mismo sucede en pintura, donde se entiende que una copia, por perfecta que sea, no es un pastiche: si un pintor, como sucede, ha hecho varias veces el mismo cuadro, nada distingue entonces un pastiche de la simple copia de una de las versiones repetidas o réplicas.³⁷¹

En este sentido *comer* bien, en el restaurante de la cultura visual, requiere especialización y conectaría con lo que comentábamos en el primer capítulo al hablar de la discriminación y el criterio que hay que forjar para navegar por la iconosfera, para escoger adecuadamente (*cfr.* 1.5.2.). Actuar con glotonería ante la cultura visual sólo nos conducirá a una dificultad de (di)gestión, lo que según Hernández Navarro siempre acaba en indigestión. Optemos pues por tratar de actuar ante la situación visual lo más ecológicamente posible. La *culturofagia* trata de mostrar en qué se ha convertido ese espacio cultural de confluencias globales y locales donde el artista avezado roba sin miramiento, para integrarlo en los estratos de su obra. Estratos extraídos de la iconosfera que deposita y devuelve en su obra y que, de algún modo, hemos de reconocer, según indica Douglas Crimp:

Las descripciones formales del arte moderno eran topográficas, organizaban la superficie de las obras de arte en orden a determinar sus estructuras, mientras que ahora se hace necesario pensar en la descripción como una actividad estratigráfica. Esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación, constitutivos de las estrategias que utilizan (...), exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen.³⁷²

Quizá sea el recurso del bricolaje plástico, como ya hemos comentado anteriormente, la denominación que mejor pueda englobar estas estrategias adoptadas por los pintores en el momento presente. El pintor actual ya no trabaja necesariamente con los materiales tradicionales sino que, en el terreno técnico, puede llegar a arreglárselas con casi cualquier cosa, situación perfectamente extrapolable al echar mano de imágenes provenientes de cualquier medio que tiene a su alrededor. En ese sentido la pantalla acabará ‘aplanando’ cualquier imagen, haciéndola instantánea en tiempo y espacio, filtrando por la pantalla tanto un grabado del siglo XVIII como una película de Fellini. El pintor tiene a su alcance cuantos referentes necesite y la forma técnica de expresar su arte tampoco conlleva limitación alguna. De ahí que el pintor posmoderno se dedique al bricolaje, al ensamblaje de diferentes partes o fragmentos para configurar un todo en su obra, una combinación de collage y montaje que

³⁷¹ Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, p.75.

³⁷² Douglas Crimp: «Imágenes» en *VVAA: Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001, p. 186.

Ullmer ha denominado *poscrítica*.³⁷³ Un arte que trata de defenderse ante el fondo de polución del afuera, como comenta Vattimo:

A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el Kitsch y la cultura de masas manipulada, contra la *estetización* de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra -el aspecto 'gastronómico' de la obra—, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio.³⁷⁴

Lo significativo de la reflexión de Vattimo es que, en su defensa, reniega del deleite rápido, del carácter gastronómico de la obra. Si antes decíamos que la cultura visual era algo comestible, que hacemos todos los días, vemos cómo, en contraposición, el arte se resiste, de algún modo, en esa integración de la cultura visual mediante unas imágenes difícilmente digeribles. Y es que, como hemos venido señalando, si una característica diferencia a las imágenes artísticas de las que no lo son es una construcción, una maceración a fuego lento, preparada para la reflexión, degustación, asimilación, lenta y pausada. Una salvedad que se ve neutralizada por la invasión de la *McDonalización*³⁷⁵ en todos los sentidos, también en el arte, donde cada vez parece tenderse a la estética de Disneylandia. Son los efectos de un capitalismo global que ha ido arrasando progresivamente con cualquier reducto de resistencia. Una situación donde cada imagen lucha por hacerse ver y todo el conjunto se neutraliza en una integración de influencias mutuas, como obra de arte total que puede recordar, nostálgicamente, a parte del proyecto del romanticismo. En esa visión holística de la situación ya Bertolt Brecht, en sus *Escritos sobre la ópera*, de 1930, vaticinaba:

Si la expresión *Gesamtkunstwerk* (obra de arte integral) significa que la integración es un embrollo, si las artes tienen que 'fundirse', los distintos elementos se verán igualmente degradados, y cada uno actuará como mero 'alimento' para el resto.³⁷⁶

Nos da la clave de lo que hemos venido estableciendo al hablar de *culturofagia* visual: los elementos visuales degradados, desgastados por la propia circulación sirven de alimento, de señuelo, al resto, la pitanza para el ojo en la que se deposita la mirada de la que hablaba Lacan.³⁷⁷ Ante la proliferación de otras imágenes alternativas al arte, su mirada y el goce o deleite que conlleva, se van desplazando progresivamente hacia los terrenos que proponen los otros medios icónicos. Una ausencia que se irá mostrando cada vez más presente a lo largo de

³⁷³ Gregory L. Ullmer: «El objeto de la poscrítica» en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1985, pp. 125 y ss.

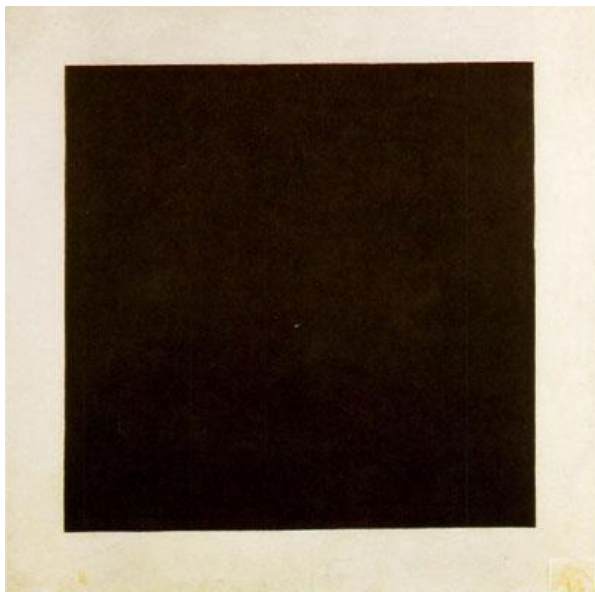
³⁷⁴ Gianni Vattimo: «Muerte o crepúsculo del arte». En *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1986, p.53.

³⁷⁵ En los 90's, el sociólogo George Ritzer, publicó un libro titulado *La McDonalización de la Sociedad*. En él revisa de manera actual el concepto de la *jaula de hierro* de Max Weber, que describe la gran burocratización y racionalización de la vida en las sociedades industriales y post-industriales del Capitalismo. Tomando la 'McDonalización' como punto de partida realiza una crítica a la sociedad de consumo del comprar, usar y tirar. Pone de manifiesto que el sistema ha derivado a convertirse en una cadena de montaje donde todos los bienes de consumo vienen ya pre-fabricados. Una crítica extendida hacia el consumo de ocio y la gastronomía.

³⁷⁶ Bertolt Brecht: «Escritos sobre la Ópera». En *Merce Cunningham* catálogo, Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1999, p. 145

³⁷⁷ Jacques Lacan: «Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis». En *Seminario 11*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 109.

la historia de la pintura, un vacío donde ya no hay señuelo, ya no hay velo que descorrer, sino un cerramiento a todo, de telón de fondo detrás del cual ya no hay nada. Se crea un vacío que algunos artistas afirmarán y otros tratarán de tapar.



98. Kazimir Severínovich Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1915

Ese lugar que queda vacío supone un desplazamiento del señuelo, la trampa visual que suponía la ilusión que propone el arte, se traslada a las imágenes exteriores a él, allí donde la mirada está domesticada. Contra eso el arte, como dirá Foster, «se mueve no sólo para atacar la imagen, sino para rasgar la pantalla-tamiz o para sugerir que ya está rasgada»,³⁷⁸ y dejar que se cuele lo innombrable por inalcanzable, lo real. Digamos que ésta sería una estrategia de combate que posee el arte ante la hipertrofia que establece, en la pantalla, la imagen del espectáculo visual de la iconosfera. Sería ante esta situación donde surge el vómito, la expulsión de lo visual hacia el vaciamiento de la imagen que comenta Hernández Navarro. Un ojo agotado que no puede soportar digerir más y opta por la anorexia o por la bulimia, *contravisualidad* del defecto y del exceso de visión, ya no hay equilibrio de señuelo sino negación y trauma. Por ‘anorexia *escópica*’ Hernández Navarro corresponde lo que denomina *procedimiento ceguera*, rechazo de la apropiación, no ofrecer nada a la visión, la ocultación, estrategia que es heredera directa de Malevich y de Duchamp y su proyecto *antirretiniano*.

Mucho más crudo y violento es el proceso de la ‘bulimia *escópica*’, donde el ojo vomita para hacer adelgazar la pantalla. Este sería el arte posmoderno por excelencia, el del fragmento, lo obscuro, lo excesivo, lo extremo, lo violento que violenta incluso la mirada del espectador pues está relacionado con los mecanismos de abyección, con la ‘estética del desperdicio’. Cindy Sherman o Paul McCarthy serían buenos ejemplos de ello. Como indica Hernández Navarro:

³⁷⁸ Hal Foster: «¿Quién teme a la neovanguardia?», en *El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2001.p. 145.

Quizá el mejor modo de entender la dialéctica que se produce entre lo traumático y lo *apofático*, entre ver demasiado y ver apenas nada, sea posicionar ambas actitudes en una banda de Moebius, esa superficie continua en la que interior y exterior se confunden y lo que estaba en un lado acaba en el lado contrario y viceversa. La banda se constituye en torno a un centro ausente que se bordea por arriba y por abajo. Anorexia y bulimia girarían, entonces, alrededor del punto ciego de lo Real. Y es que, como sostiene Recalcati, lo vacío y lo sobrante, anorexia y bulimia, son caras diferentes de la misma moneda, y «en el corazón de todo, se desvela la nada: la imposibilidad para el sujeto de reencontrar el objeto la Cosa».³⁷⁹



99. Paul McCarthy, *Painter*, 1995

‘Nueva carne’ en pintura

Siguiendo el relato de lo abyecto, al hablar de «nueva carne en pintura», haciendo un guiño a la película de ficción *Videodrome* de David Cronenberg, de 1983, queremos hacer referencia a eso: a las estrategias por las que los pintores han optado tras darse cuenta de ese desplazamiento del señuelo al que alude Hernández Navarro, la pitanza, como diría Lacan, un vacío que con ‘algo’ han de disimular. En esa oscilación entre la anorexia y la bulimia existen pintores que siguen confiando en que la pintura puede tener un cuerpo, una «nueva carne». Un acercamiento que da pie a la reflexión, como la que desde ese espectro, hace, por ejemplo, Pere Salabert al abordar esta concepción carnal en todas sus dimensiones en su ensayo: *Pintura anémica, cuerpo succulento* (2003). Para explicar la analogía que queremos establecer con *Videodrome* repasemos antes su argumento.

³⁷⁹ Massimo Recalcati: *Clínica del vacío. Anorexias, dependencias, psicosis*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 15. Citado por Miguel Ángel Hernández Navarro: *La so(m)bra de lo real. El arte como Vomitorio*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006, p.58-59.

Fue *Videodrome* un film que sostenía una tesis que sería comprendida mucho más tarde de su creación, cuando la sociedad comenzó a experimentar aquello que la película vaticinaba de algún modo, esto es: comprender de qué modo las nuevas tecnologías iban a influir de manera decisiva en el desarrollo de nuestras vidas y en la forma en cómo llegarían a convertirse en parte esencial de nuestra interacción con el mundo. Tesis que ahora también trata de defender el presente trabajo de investigación, como es ver de qué modo han influido éstas en las propuestas estéticas de la pintura actual. Ahora ya estamos preparados para comprender por qué el espectador actual se encuentra insensibilizado hacia los procesos de aceleración que se están produciendo en el interior de las civilizaciones modernas, cosas que dilucidamos al hablar del inconsciente óptico en la percepción del espectador. Un hecho que nos refiere a algunas mutaciones sufridas por el individuo de esta sociedad, mutaciones que la película muestra de forma agresiva y repulsiva pero que, de un modo metafórico, encierran parte del proceso que en verdad se ha dado. Es por ello que dicha película a la que ahora recurrimos, nos ofrece algunas de las claves que contribuyen a que comprendamos mejor la situación a relatar.

Viodeodrome se sitúa en un punto de enfoque complejo que intenta proponer un análisis posible acerca de los cambios que podía suscitar el consumo compulsivo al que nos empuja la actual iconosfera. Aporta además de una reflexión moral, una meditación acerca del proceso de *vampirización* que el influjo audiovisual puede generar en el ser humano. En aquel momento todavía no existía el ciberespacio, pero dicha reflexión se trató de insinuar por medio del video doméstico, que comenzaban a invadir los hogares. Un fenómeno que cambiaría para siempre la sociedad, un fenómeno que ya en el año 1979 canta el grupo The Buggles en su canción *Video killed the Radio Star* (*El video mató a la estrella de la radio*), haciendo referencia a una vieja estrella de la radio que ve que sus días de gloria acaban debido a la proliferación del vídeo, proceso análogo a lo que podía ocurrir con el tradicional maestro pintor en un nuevo contexto mediático. Las cosas estaban cambiando y todas aquellas ortodoxas estructuras, que hasta entonces instituían la sociedad, se estaban quedando obsoletas y debían ser revisadas; entre ellas, la pintura. Problemas y controversias de la relación entre el hombre y la máquina de los que la sociedad comenzó a adquirir conciencia, y de los cuales ya no se volverá a desprender porque por un lado estas nos facilitan la vida, pero también puede existir la sospecha de que ejerzan un inquietante e interesado control oculto.

Cronenberg postuló así una especie de reflexión en torno al concepto de ‘nueva carne’, es decir: la transformación de la identidad física en el seno de una sociedad postindustrial, altamente tecnificada, en la que el ser humano es incapaz de discernir claramente entre lo que ocurre en el plano de la realidad o en el plano que afecta únicamente a la virtualidad, de forma que sufre una mutación que lo sitúa en una esfera totalmente extrema, en la que el cuerpo humano llega a conjugarse con la máquina, en una simbiosis perfecta. Si hemos traído hasta aquí esta metáfora, es para señalar que algo parecido está sucediendo con la pintura, es decir que: vampirizada por los medios, sufre mutaciones y que ésa sea en realidad su única forma de pervivencia. En tal sentido, hemos de plantearnos la que parece ser la inevitable simbiosis entre la máquina (o nuevos medios) y la pintura, cuestión que trataremos más adelante. Una situación en la que los límites entre lo real y lo ficticio se difuminan, y se ponen de manifiesto las tensiones entre los modos de vida, la creación de la imagen de la pintura y su recepción dentro del desarrollo en la era digital, lo que desemboca en una necesaria redefinición de los

roles que ha de asumir creador y espectador en el interior de este contexto eminentemente metamórfico.

Videodrome nos sumerge en el desarrollo de un mecanismo de abducción, el que se lleva a cabo en el cuerpo y en la mente del protagonista, un dirigente de una cadena de televisión especializada en proporcionar a la audiencia contenidos de carácter escabroso o violento. En su afán por conseguir emitir unas imágenes cada vez más impactantes, que sean capaces de transmitir el estado puro de la perversión, se verá poco a poco involucrado en una truculenta trama que le conducirá a cuestionarse el sentido de la vida y su propia existencia. Una tesis que lo atraparé en una tupida tela de araña de la que ya nunca podrá escapar. Un argumento que, análogamente, no escapa de lo que pudiera ser la situación del pintor actual, es decir: quien se dedica a proporcionar contenidos que vayan más allá de lo ya hecho, rebuscados, también puede ser arrastrado en una truculenta trama que lo insertará en un mundo cada vez más específico que, al igual que el personaje de la película, le puede llevar a extremos insospechados, desde los que ya sería impensable contemplar un regreso.



100. Hugo Alonso, *Screen Evil*, 2005

El protagonista se acaba convirtiendo en un esclavo de esta nueva religión, en la primera víctima de la imagen virtual. En ese sentido, ya todos estamos siendo esclavos de eso, y el pintor también, en otro sentido, es víctima y esclavo de este estado superior de abstracción, mientras analiza pormenorizadamente los síntomas que acompañan a una peligrosa enfermedad viral, en un intento de volverse dueño de la situación. Un proceso que lleva a la metamorfosis absoluta, el ser entero ha de mutar, ya que toda transformación supone una degeneración y regeneración que da lugar a otro nuevo estado de características diferentes. La carne del protagonista (la carne de la pintura, podríamos decir aquí) se convierte en un ente vivo con autonomía propia; de su estómago surge una hendidura ventral que se desgarran en forma de boca o esfínter, que pide la penetración de todo material capaz de excitar su ser interno. Una dependencia que cada vez es más grande. Si volvemos a retomar nuestro relato

en torno a la anorexia y bulimia *escópica*, que argumentamos anteriormente, en función de la comparación con esa actitud artística del mostrar o del disimular el vacío dejado por un señuelo que se encuentra ahora desplazado, en la película podemos comprobar que el protagonista prescinde ya de la boca, optando por una apertura como acceso directo al estómago para *digerir* las imágenes. Si esto lo trasladamos al tema del inconsciente óptico, que tratamos en un apartado anterior, notamos que el símil es el mismo: la imagen entra directamente al inconsciente creando cada vez más dependencia visual sin control, sin reflexionar lo que hacemos cuando vemos una imagen y sin, mucho menos, pensar que puede responder a una simulación y que puede no corresponderse con la realidad. Resultando también cada vez más difícil la estimulación, la excitación, la sorpresa, el goce, etc.

Con esta nueva adicción planteada con la densificación icónica, Cronenberg da cabida, en su película, a un malsano, degenerado y abyecto universo en el que el voyerismo es una obsesión perversa, dado que la enfermedad de esta carne corresponde a la de la psique, verdadera productora de los monstruos y deformidades de la razón, que acompañan lo siniestro de la conciencia humana. Conciencia que, por medio de estas alteraciones psíquicas, va apartándose de la realidad, tomando independencia propia: un nuevo ser debe nacer, la 'nueva carne' pide paso, la fusión del cuerpo con la materia inorgánica, la mezcla entre el cuerpo y la tecnología adquiere su verdadero sentido en este espacio alucinatorio. Siguiendo los pasos del protagonista, su única salvación pasa por su autodestrucción, el único proceso que dejaría paso a esa nueva noción de sujeto (o de pintura, según correspondemos en este contexto), como ente de 'orden superior'. De esta forma, la fascinación y la repulsión se unen a partes iguales en la contemplación de las subyugantes imágenes que lo conforman. Este proceso también posee en su significación de base una corrosiva metáfora, aquella que nos revela y advierte de qué forma las imágenes se han convertido en material de comercio, cómo su sentido ha devenido en sinónimo de poder y de qué forma su premeditada manipulación puede llegar a trastocar todo el organigrama por el que estructuramos nuestra realidad.



101. Hugo Alonso, *Pause*, 2004

Como último apunte sobre las implicaciones que contiene la citada película, recordemos la exposición que en el año 2007 dedicara el DA2 (Domus Artium 2002) al artista Hugo Alonso (Soria, 1981), quien, haciendo un guiño a la película, tituló a su muestra *Paintingdrome*. Hugo Alonso, consciente de la promiscuidad en que conviven las imágenes del momento presente, se sitúa con su propuesta en un espacio de representación mutante, al tiempo que trata de adscribirse a las escurridizas imágenes por él escogidas, como metáfora de un estado en el que los límites entre los diferentes medios, lo analógico y lo digital o lo físico y lo virtual, se imbrican difuminándose hasta volverse completamente borrosos. Mediante la estrategia del mestizaje avanza pirateando técnicas y procedimientos aparentemente contrapuestos, video, fotografía, imagen digital y pintura. Como nos dice Javier Panera:

En la mayoría de las obras que este artista ha reunido bajo el revelador título '*Paintingdrome*' se revela aquello que Paul Virilio denominó: «las diferentes logísticas de la mirada», en el sentido de que lo suyo ya no son cuadros, sino más bien: 'paradojas visuales' en las que ya nada es exactamente pintura, ni exactamente fotografía, ni exactamente video sino simplemente: 'imagen', y es de hecho ese valor polisémico y deconstructivo de las imágenes el que está sirviendo en los últimos años para la reformulación de los géneros pictóricos tradicionales.³⁸⁰

Las imágenes creadas o capturadas digitalmente son sometidas a distorsiones, que oscilan entre la fantasía onírica y alucinógena, para acabar convirtiéndose en una especie zapping visual o proceso de *sampling* y *sketch* de Dj visual. El núcleo narrativo de la obra se torna singular y *rizomático*, mientras aún es reconocible el contexto original de las imágenes, de donde extraen su significado para tergiversarlo.

Se puede atisbar, en este proceso comparativo de la pintura con el relato de ficción escogido, una obsesión por traspasar las fronteras de lo conocido, de ahí que situemos nuestro discurso siempre refiriéndonos a los límites, híbridos e intersticios, etc., una curiosidad 'peligrosa' que, a modo de inercia, nos conduce a probar su capacidad elástica y plástica. En ese sentido la 'nueva carne' de la pintura ha de presentarse como una evidencia en este nuestro enrarecido presente. Así que todos estos hechos relatados desde la ficción, no significan otra cosa que poner un filtro para poder ver la cuestión desde otra perspectiva. Las cosas son como son, pero este ser que vive en lo real parece permanecer siempre inaccesible y abierto al extravío del enigma. Ni se sabe lo que es *la cosa* ni podemos acercarnos a *lo real*, así como tampoco podemos conseguir saber lo que la pintura es. Por ello, que puedan existir multitud de formas de acercarse a ella para lograr su definición.

Por ejemplo, siguiendo con relatos de ficción que en muchas ocasiones nos conducen a relatos siniestros y abyectos, si vemos la de la tesis de muerte de la pintura como si fuera un cuerpo humano, cabe imaginarla resucitar trasmutada en zombi, que va comiendo cerebros como ideas y cuerpos como registros de estilos o tendencias para su supervivencia, esfuerzos cíclicos y exorcismos por volver su espíritu a la vida. O podemos verla como un vampiro que va chupando la sangre como nutrientes-recursos para seguir adelante, o como un Frankenstein monstruoso de retazos de cuerpos pero sin alma. La historia de la literatura y el cine de terror están plagados de metáforas que, acopladas al devenir de la pintura, pueden llevarnos a aceptar similitudes retóricas de vida más allá de la muerte (en este caso entendida como el *fin*

³⁸⁰ Francisco Javier Panera Cuevas: «Video Killed the Painting Star. La pintura mutante de Hugo Alonso, catálogo de exposición *Paintingdrome*, Salamanca: DA2, 2007, p. 6.

del medio). En definitiva, en esa estela, la historia de la pintura no ha hablado de otra cosa que de presencias, espectros fantasmales que siempre remitían a otra cosa, en un continuo vaivén de apariciones y desapariciones. Como nos avisa John Berger, «posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la seguridad, (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad».³⁸¹

El mismo origen de la pintura que relata Plinio el Viejo en su *Historia Natural* viene motivado por una desaparición, pero es en ese afirmar lo existente donde cobra valor la situación de la pintura contemporánea, su continuación como afirmación de lo existente, mediante su propio medio, un medio cargado de una larga tradición que condicionará sin duda su transfiguración, la conversión de la idea en cosa. Lo que no deja de ser un relato de ficción, de ahí que haya que remitir a una ficción para remitir a la otra ficción que es la pintura. A través de los estudios de la cultura visual, y de las interferencias que ese mundo ocasiona en la *des-limitada* concepción de la pintura, podemos llegar a conformar una ‘nueva carne’ de la pintura que pueda estar a la altura de los tiempos que corren. Terreno resbaladizo en el que los límites entre los medios es borroso, pues, en definitiva, más allá de defender una *autorreferencialidad* del medio, acaban cuestionando ‘las diferentes lógicas de la mirada’, desde su sentido visual más paradójico. De ahí que, anteriormente, habláramos de las diferentes pulsiones *escópicas*, comparándolas con trastornos alimentarios como recurso para definirlos.

Tomar conciencia de las lógicas de la mirada, en las que está en juego nuestra identidad genérica y nuestra manera de desear, es algo íntimamente ligado al posicionamiento del creador y del espectador. Pues lo que construimos en el plano simbólico son estrategias para proponer una reflexión en torno a cierta política de la mirada que circunda a la imagen, lo que conlleva una reformulación de los géneros pictóricos tradicionales hacia la circulación promiscua de la imagen, un voraz pirateo continuo de técnicas y procedimientos de otros medios. La pintura se sirve de las nuevas tecnologías para vampirizar y *deconstruir* imágenes de toda procedencia hasta elaborar, en muchos casos, un *zapping visual*, que pervierte desde dentro el significado original de las imágenes, convirtiéndose en un rizoma que echa raíces caiga como caiga. Un complejo cosmos paródico de citas iconográficas que hace de la pintura un parásito de la cultura visual, ejerciendo sobre ella, en el mejor de los casos, algún tipo de crítica que la vuelve a traer al primer plano.

³⁸¹ John Berger: *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Madrid: Ardora, Madrid, 1997, p. 39.

2.4.- LA PINTURA COMO ALEGÓRICA INTERFAZ

En relación a la realidad virtual, como señala Edmond Couchot, las interfaces:

(...) conectan el mundo real y el mundo virtual, borrando todas las fronteras, forzando a los dos mundos a conmutarse. Objeto, sujeto e imagen derivan, por tanto, los unos de los otros, se *interpenetran*, se hibridan (...) El sujeto ya no se mantiene a distancia de la imagen, en el cara a cara dramático de la representación, sino que se sumerge, se *desfocaliza*, se *translocaliza*, se expande o se condensa, se proyecta de órbitas en órbitas, navega en un laberinto de bifurcaciones, de cruzamientos, de contactos, a través de la pared osmótica de las interfaces y las mallas sin fronteras de las *interredes*. El sujeto *interfacial* es, en lo sucesivo, más trayecto que sujeto.³⁸²

Con el fenómeno interfaz,³⁸³ propuesto por las actuales interrelaciones computacionales del entorno *transmediático*, se lleva al sujeto a un síntoma de desarraigo perpetuo, un espacio donde domina la hibridación por excelencia. Dado que la interfaz es un espacio de las relaciones donde diferentes partes activas, como vectores comunicacionales, confluyen en un punto, se hace necesaria su teorización como un espacio intersticial que no pertenece a ninguno de los dos vectores, pero en el que los dos están representados de algún modo. Por su propia concreción conceptual su estudio se sitúa en relación a la imagen, al campo del arte o los estudios visuales. Dado que supone una experiencia, sensación, síntoma o concepto que establece relaciones simbólicas, es extrapolable al campo del arte y podemos hacer uso de él en la pintura. Bien trabajando desde la 'paleta' que la interfaz del entorno *transmedia* nos propone, que nos llevaría a investigar los comportamientos que se producen en el contexto del net.art desde los parámetros de lo pictórico, o bien tomando la pintura tradicional como alegórica interfaz, es decir: que la pintura en su visualización establezca características similares a las que ofrece una interfaz, llevando al espectador a crear un universo de relaciones simbólicas donde la imagen del cuadro ha de verse asistida por otros cuadros, imágenes o textos exteriores para posibilitar la experiencia del tránsito, donde el espectador va configurando su propio trayecto a partir de las relaciones que va encontrando. En realidad, toda la pintura provoca dichas remisiones, aun así la pintura, como interfaz, puede poner más énfasis en establecer una disposición estratégica que fuerce al espectador a ese trayecto remisivo. Cuando esto sucede concebido por la intención clara del creador, cuando la imagen remite a su afuera, tal como dice Pedro Alberto Cruz:

³⁸² Edmond Couchot: *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes: Jacqueline Chambón, 1998, p.229.

³⁸³ *Interfaz*: (Del inglés interface, superficie de contacto): Conexión física y funcional entre dos aparatos o sistemas independientes. Como instrumento supone una 'prótesis' o 'extensión' de nuestro cuerpo, lo que conectaría con McLuhan (*Las extensiones del ser humano*). La actual pantalla del ordenador es una interfaz entre el usuario y el disco duro o la conexión a otros nexos que establece la red Internet. Como superficie ha habido autores que han considerado que la interfaz transmite instrucciones (*affordances*) que nos informan sobre su uso. La superficie de un objeto (real o virtual) nos habla por medio de sus formas, texturas, colores, etc., con lo que volveríamos a McLuhan en el sentido de *El medio es el mensaje*. Derivado de todo esto, como espacio, la interfaz es lugar de interacción, espacio de intercambios simbólicos.

(...) no es posible hablar de un movimiento de transgresión en el que «lo artístico» se desbordara sobre el ‘fondo de polución’ de ‘lo no-artístico’, preservando la totalidad de sus especificidades. Por el contrario, cuando se emplea aquí un concepto como el de ‘desarraigo’ es para referirse a una conmutación de la esencia de lo artístico, en virtud de la cual esta esencia se torna en trayecto, es decir: en lenguaje *desterritorializado* y expulsado de los confines dibujados por la ‘tensión crítica’ moderna. Esta «conmutación del arte» en el desarraigo de la interfaz adquiere la forma de una defección de su estatuto ontológico, ya que, en su incesante movimiento expansión, ‘lo artístico’ torna la fijeza que le proporcionaba su anterior limitación en un continuo e impredecible movimiento que, lejos de instaurar o fundar órdenes de cualquier tipo, sólo crea relaciones. De hecho, se puede afirmar que el arte constituye únicamente, en la actualidad, un ‘movimiento de defección’, que ha abandonado las direcciones únicas y fuertes de la modernidad, para ganar en movilidad y complejidad, en capacidad de maniobra y subversión. Conmutado en una ‘red de desplazamientos’, el arte torna su naturaleza esencial en otra gratuita; entendiendo aquí por gratuidad aquella situación en la que el arte ya no es esencialmente la respuesta a la cuestión o la solución al problema presentado.³⁸⁴

Estaríamos hablando de *des-limitar* por relación e interferir con el afuera que establece una red de relaciones con la obra. Una presentación en donde, aunque las imágenes aparezcan estáticas, lo que realmente se propone es movilidad y complejidad, ‘red de desplazamiento’ producto de esas relaciones. Ya no se encierra la pintura en ese concepto de obra única sublime, elevada en aras de la legitimación artística. Ahora se presenta como pretexto de un mapa conceptual de situación interrelacionada, en el sentido en que es la pintura la que ‘enseña’ un camino a seguir, la punta del hilo de Ariadna que ha de recoger el Teseo-espectador para elaborar su propio trayecto en la propuesta de esta imagen-laberinto compleja.

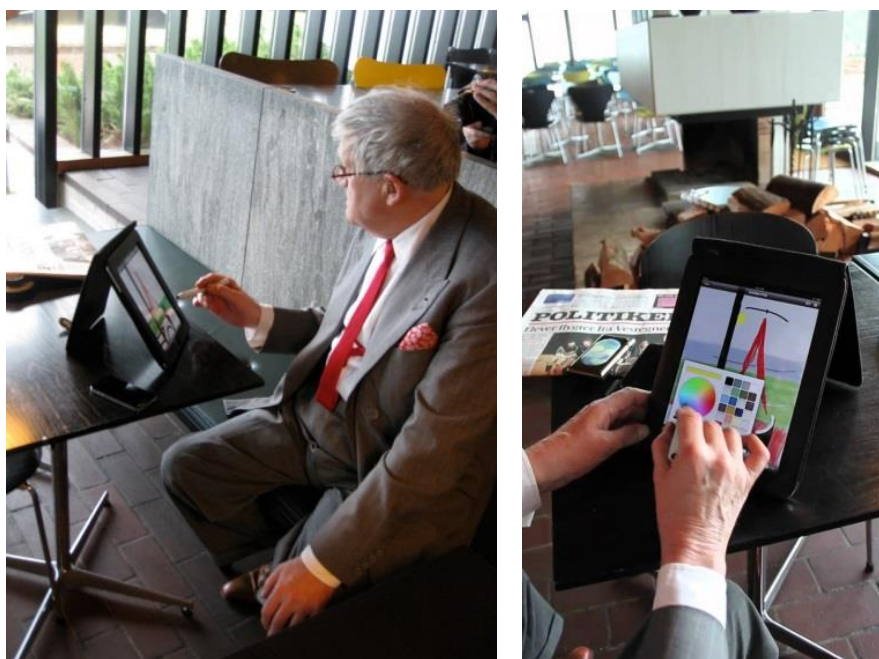
Mediante esta estrategia la pintura pierde parte de su estatismo físico para traducirlo en movilidad reflexiva, porque, si anteriormente también era proclive al establecimiento de un cosmos de relaciones, ahora este universo es convocado intencionalmente desde el discurso que quiere transmitir el creador. Esta manera de concebir hace que la pintura aparezca incompleta, a la espera de ser despertada por la remisión a otro lugar y entonces comenzar a hablar. Así presentada, aunque pueda conservar sus apariencias formales tradicionales, es un fragmento del conjunto de relaciones, es solo la punta del iceberg que nos invita a ellas para ser completada. En definitiva, se trata de concebir la pintura como un umbral, análogo al funcionamiento de los otros umbrales tecnológicos que usamos diariamente, como reflejo de un mundo donde la realidad que lo configura está compuesta por fluidas redes con intersecciones diversas. Para dar forma y hacer entender este amplio campo de interacción, se hace necesario el surgimiento de otros sistemas de representación, que vendrán precedidos por el nacimiento de cuarto régimen escópico, producto de este pensamiento desubicado y fluido al que ha ido derivando la evolución del ser humano.

En el presente cuarto régimen escópico, que José Luis Brea denomina *e-image*, surge la idea del concepto interfaz como nuevo modelo para la representación. Así, su designio es acogido como enclave de relaciones conceptuales que invitan al espectador a la realización de

³⁸⁴ Pedro Alberto Cruz Sánchez: «El arte en su ‘Fase postcrítica’ de la ontología a la cultura visual» En José Luis Brea (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualización en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 101-102.

un itinerario de conexiones, más allá de la idea funcional devenida del uso informático que se tiene de la interfaz. Ello nos lleva al análisis de un fenómeno repleto de remisiones, que ya insinuábamos al hablar de la imagen-compleja, a partir de las reflexiones de José María Catalá, que también implican los procesos de hibridación, en un momento de *transdisciplinariedad*. Desde esta orientación cartográfica del nuevo régimen, situamos la pintura en un contexto radicalmente destilado de la presencia de las nuevas tecnologías. Pintura protésica, asistida por todos los conceptos que han generado estas nuevas tecnologías, que también se ayuda de los dispositivos que esa misma tecnología ha creado, que nos lleva a seguir la línea marcada por Hockney, quien ahora también se ayuda de *Tablets* para la elaboración de sus pinturas. Respecto al uso que hace Hockney de la tecnología Martin Gayford comenta lo siguiente:

La tecnología ofrece posibilidades que los artistas pueden aprovechar si lo desean. Por su parte, David Hockney lleva treinta años prestando una extraordinaria atención al potencial de los nuevos productos que van apareciendo, y ha experimentado con aparatos que podrían parecer más propios de una oficina que del estudio de un artista: el fax, la fotocopiadora de color, el ordenador, Photoshop, el iPhone, el iPad, la imagen en movimiento de alta definición. «Nunca rechazo las cosas nuevas por su novedad. Las pruebo para ver si tienen alguna utilidad para mí.»³⁸⁵



102. David Hockney pintando sus *Tablet Paintings*

Ver la pintura contemporánea desde la perspectiva que confiere el concepto interfaz es transferir las características que posee ésta a la pintura, uniendo de algún modo realidad y virtualidad en función de otorgar mayor protagonismo al espacio del *entre*, el intersticio que queda producto de la hibridación por donde ha de transitar el trayecto del espectador. En este

³⁸⁵ Martin Gayford: «David Hockney: la tecnología del arte», en catálogo de exposición *David Hockney. Una visión más amplia*, Madrid: Turner, 2006, p. 62.

nuevo mapa mental de gestión de la cultura visual, la pintura aparece como nexo, vínculo de enlace entre realidades e imaginarios dispuestos a ser reconfigurados en una ecuación con factores tales como conocimiento, visión, dispositivos, imágenes, realidad y representación. Esta pintura en relación a esa *e-image* y su simulacro hiperreal, vuelve a repetir los tres regímenes escópicos anteriores: cartesiano, empirista y barroco. Pero desde la ventana sin marco interactiva que propone lo virtual.

Sintetizando, diremos que la pintura, afectada por las nuevas tecnologías del entorno *transmedia* como fondo de polución, se convierte en un dispositivo donde sus cualidades plásticas pueden llegar a ocupar un segundo plano a favor de enfatizar dicha disposición. Ahora contará más su capacidad de conectar diferentes niveles del espacio multidimensional que las competencias adquiridas para representar de una u otra manera, cuestiones relativas a una concepción obsoleta del estilo, pues la representación y su consecuente estética vendrán condicionadas por su amplitud relacional. Esto establece un giro notable que abre la práctica de la pintura a nuevos horizontes de operatividad dentro del contexto mediatizado actual. Como señala Bourriaud:

El problema ya no es desplazar los límites del arte sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo 'nuevo' y que llamaba a la subversión a través del lenguaje: hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la 'sociedad del espectáculo'. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas [...]³⁸⁶

La incidencia de esta nueva conceptualización de la pintura a través del concepto interfaz hace que se ramifiquen varias líneas discursivas de desarrollo de la práctica pictórica en este contexto. Por un lado está la implementación de la pantalla para el correlato de los procesos constructivos y productivos de la pintura, que no solo refieren a la imagen en concreto sino a la adecuación y ordenación del espacio expositivo, a la interrelación de estos objetos en función de la generación de significados, así como el contraste tanto con el devenir crítico y participativo del espectador como con el fondo de polución que interfiere en el discurso, deformándolo al encuentro de un nuevo estado interrelacionado, que cuestiona continuamente la producción, la representación y la difusión de la pintura.

El pensar la pintura desde su nuevo estatus de interfaz, bien sea metafóricamente o aplicando el concepto de lo pictórico a las interfaces propuestas por la pantalla del ordenador, contribuye a aportar otra versión cristalizada de la búsqueda de un modelo mental reflejo de su época, dado que la condición compleja que otorga su integración mediática le permite relacionar constantemente todos los estratos de la esfera de lo simbólico. Allí donde se funden planteamientos estéticos con fluidas asignaciones simbólicas, viajamos desde la creación al imaginario colectivo y viceversa, obligándonos al replanteamiento de aquellas figuras retóricas que mejor se adapten a la nueva condición de la cultura visual. La interfaz, bajo éste prisma, posibilita la unión y adecuación de teoría y práctica dentro de un mismo flujo de dinamismo representacional, donde las diferentes disciplinas del saber ya no son estancas sino que se

³⁸⁶ Nicolas Bourriaud: *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, pp. 34-35.

encuentran interrelacionadas y donde pensar es hacer. Actualizando de algún modo, como si de un software se tratara, la concepción de una pintura que abre ahora los destinos a rutas aún por descubrir.

Como dice Edgar Morin: «es necesario reencontrar el camino de un pensamiento multidimensional que integre y desarrolle la formalización y la cuantificación, pero que no se encierre en ello».³⁸⁷ Una visión multidimensional de la pintura desempañaría los rastros depositados por la defensa de cierto conservadurismo escudado en la tradición. El acercamiento a la integración de los fragmentos de ese *multiverso*, como facetas que describen la realidad, posibilitará un mejor conocimiento de ésta. De algún modo esta predisposición abierta del sistema, es reflejo de aquello que está sucediendo en la sociedad, lo que implica también la apertura del resto de disciplinas que la componen. La hibridación de éstas lleva al desarraigo, de forma que a partir de ahora podemos hablar de una 'pintura nómada', no adscrita a nada en concreto, pero vinculada a todas las facetas en un momento dado. Espacio sin espacio, liminar, como verdadero híbrido, sin existencia real, ausente pero presente, fantasmal, vampírico de representaciones mediáticas y soportes, que trabaja en función del intercambio simbólico de las subjetividades mutantes.³⁸⁸



103. Juan Uslé, *Rizoma mayor*, 1998

La pintura abandona la tensión crítica del modernismo, que la encorsetaba dentro de definiciones cerradas, para vagabundear subversiva en una red de desplazamientos donde ésta torna su naturaleza 'esencial' en otra gratuita; entendiendo aquí por gratuidad: aquella

³⁸⁷ Edgar Morin: *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 154

³⁸⁸ «una fuga hacia adelante en las maquinaciones y en las vías *maquínicas desterritorializadas* capaces de engendrar subjetividades mutantes. Quiero decir que hay algo de artificial, de construido, de compuesto - lo que yo llamo una *procesualidad maquínica*-» Felix Guattari: *Caosmosis*, Buenos Aires: Manantial, 1996, p.111

situación denunciada por Michael Fried en la que el arte ya no es esencialmente la respuesta a la cuestión o la solución al problema presentado³⁸⁹ (como diría Duchamp: 'No hay solución porque no existe problema'). Dado que el trayecto es gratuito no hay peaje ni problema, no hay un *qué* de su esencia de ser sino un *cómo* ante la disposición de hacer. A estas alturas del proceso analítico de la situación, lo pictórico se asimila como una red relacional que remite a sus presentaciones anteriores, para renovar las estrategias propuestas por la pintura.

En este dinamismo perpetuo que confieren las transformaciones vivas, existe el impedimento de fijar y concretar el modo de operar de lo pictórico. Sigue siendo igual de escurridizo que en etapas anteriores, así que, simplemente, sus especificidades se enmarañarán dentro del infinito, inabarcable, caótico e inestable ámbito de la imagen pictórica, que propone el entorno mediático actual. Finalmente toda la relación que mantenemos con la pintura se desarrollará en un espacio otro, intersticio compuesto por las relaciones que los distintos pliegues efectúan entre sí. Su arquitectura repleta de recovecos, hace que la aproximación que puede hacer un espectador se vea alterada, dado que ahora el espacio de representación ya no se recorrerá linealmente sino desde una circularidad rizomática que establece nudos como nexos que sujetan la orientación de su experimentación visual.



104. Alfonso Sicilia Sobrino, *Sin Título*, 2011

Sí, el concepto que puede resumir la forma de actuación de la interfaz es el de rizoma; los gestos tangibles que mejor pueden acercarnos a una idea visual de éste son los de la abstracción que se practica actualmente, dado que dicho concepto ha calado hondo en aquellas sensibilidades que tratan de sintetizar su sensación a través de una especie de

³⁸⁹ Barry Schwabsky: «Painting in the Interrogative Mode». AAVV: *Vitamin P. New Perspectives in Painting*. New York. Phaidon, 2003, p. 8 (traducción propa).

diagrama³⁹⁰ plástico. En ese sentido las palabras ya no son capaces de definir lo que allí acontece pues han dejado espacio libre a la interpretación subjetiva. Como el rizoma, estas obras insinúan que no empiezan ni acaban, siempre están en medio de un mundo laberíntico, al igual que la interfaz.



105. Ricky Allman, *The Least*, 2011

Existe, igualmente, un tipo de pintura que también insinúa el espacio multidimensional de la interfaz, como arquitectura de elementos espaciados que nos invitan al tránsito, a ese trayecto al que nos referíamos anteriormente. Producto de un *desencuadre* continuo que reúne en un conjunto unitario de aislamientos '*figurales*', que intermedian la imagen entre lo abstracto y lo figurativo, de forma que no podemos llegar a definir con claridad qué corresponde a la realidad y qué es producto de una ilusión, o qué es transparente y qué es opaco. Este sería el caso de la obra *The Least* (il. 105), de Ricky Allman (Provo, 1978). Una interfaz cuya metáfora corresponde a una arquitectura que reúne los diversos elementos, enfatizando su situación como espacio liminar o intersticial que se subraya por entre las 'aislaciones *figurales*'. Derivado de ello, también existe la duda de qué corresponde al interior y qué al exterior, situación que incluso pudiera remitirnos al concepto de la cuarta dimensión, donde todos los espacios son a un tiempo. Digamos que esta pintura recuerda a una alegórica interfaz debido a los desplazamientos que contiene, al plantear la composición de unos elementos que nos parecen móviles, efímeros, inestables, carentes de duración.

³⁹⁰ Guilles Deleuze en su libro *Pintura. El concepto de diagrama*, se centra en elaborar un concepto filosófico de diagrama al nivel de la pintura. En un cuadro siempre hay implícita una síntesis de tiempo: momento pre-pictórico, diagramático y el hecho (pictórico) en sí. El segundo momento viene caracterizado por su oposición a narraciones, ilustraciones y figuraciones, aunque contradice: «las narraciones y figuraciones existen, están dadas, incluso antes de que el pintor haya comenzado a pintar, son datos, y están sobre la tela», ese será el campo de actuación del diagrama. Guilles Deleuze: *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007, pp. 65-66.

En ese sentido hay otras representaciones que son más directas y, en vez de utilizar la metáfora poética para sugerir un estado donde los espacios se encuentran, trasladan directamente la imagen de la pantalla del ordenador al lienzo, dejando alguna huella que nos indique que evidentemente estamos ante la representación de una interfaz. Es el caso de esta pintura de Hugo Alonso (il. 106), donde la aparición de iconos propios del tratamiento digital de imágenes en el entorno de la pantalla del ordenador nos sitúa en la contemplación de una interface. Un espacio de representación que muestra las contradicciones propias de un entorno *transmediático*, pues al fondo podemos observar un *dripping*, que nos remite a una lenguaje expresionista, sobre el que se superpone, aparte de los citados iconos, unas figuras mutantes propias de una producción de retoque fotográfico.



106. Hugo Alonso, 05_C, 2008

En los dos casos la interfaz aparece como la idea de un modelo mental aplicable al espacio de lo imaginario. Al hilo de ello Josep María Catalá comenta, en *La imagen interfaz*, cómo la cultura ha oscilado entre medios relacionados directamente con lo real, como sería el teatro, y entre medios relacionados directamente con lo simbólico, como sería la literatura, siendo lo imaginario algo relacionado con las dos. Cada una tamizaba esa esfera de lo imaginario según sus propios recursos, poseyendo la literatura mayor complejidad que el teatro en ese sentido. Pero si hemos de hablar de un medio ajustado a la transmisión del imaginario, éste sería la pintura, que siempre se debate entre su teatralidad y su literalidad, pues expone su fundamental visualidad imaginaria al servicio de lo real y lo simbólico. Siendo así, tal como Catalá comenta:

(...) es cierto que no existe un medio directamente relacionado con el imaginario puesto que ninguno de los conocidos hasta ahora emplea un 'lenguaje' correspondiente a este espacio mental. Todos acuden a lo imaginario, pero ninguno se expresaba como lo imaginario.³⁹¹

Lacan, en sus escritos sobre lo imaginario, nos dice que para llegar al estadio superior de lo simbólico hay que pasar por la fase del espejo, siempre a través de una imagen que corresponderá a aquello que allí identificamos de nosotros mismos. La pintura clásica, aunque por su condición se haya desenvuelto en el terreno de lo imaginario, no alcanza a ser el medio genuino de éste. Si la pintura ha sido considerada siempre, de algún modo, como ese espejo que comenta Lacan, supone el medio idóneo para convertir lo imaginario en simbólico, lo que no dista del proceso que propone la literatura o el teatro, convirtiendo a la pintura en espacio transitorio.

Será la índole fronteriza la que distinga a lo imaginario de los otros dos registros, pues lo específico de lo imaginario es su carácter de ámbito intermedio y su potencial para conducir a nuevos espacios a partir de los intersticios donde se despliega.³⁹² De este modo, podemos concluir que entonces: si lo imaginario se mueve en el intersticio intermedio, el verdadero medio propio de lo imaginario sería la interfaz, dadas sus características. Como resume Catalá:

(...) el teatro gestiona lo simbólico y lo imaginario a través de lo real; la literatura procesa lo real y lo imaginario a través de lo simbólico; y, finalmente, la interfaz se ocuparía de lo real y de lo simbólico a través de las formas del imaginario.³⁹³

Por ello la pintura-interfaz, abandonaría su carácter representativo teatral, que la relaciona con lo real, y el carácter de construcción literaria, que la acerca a lo simbólico, para configurarse expresamente en lo imaginario y de ahí enlazar hacia lo real y lo simbólico. Digamos que éste sería el logro que consigue la pintura, al tomar como referencia el modelo mental de la interfaz: sin desembarazarse de su inevitable intermediación entre el teatro y la literatura.

Poder llegar a conquistar el terreno puro de lo imaginario es un logro, de ahí que hiciéramos tanto hincapié en el primer capítulo (*Cfr.* 1.5.) al considerarlo como una esfera fundamental que desarrolla la pintura. Si retomamos desde el *registro lo imaginario*, ahora, la metáfora del espejo, tratando de seguir los postulados de Lacan, desde la virtualidad que ofrece en la actualidad la *e-image*, nos damos cuenta que la utopía renacentista de la ventana albertiana está ahora cumplida con ella. Dando por finalizado el programa que, en el Renacimiento, se propuso la pintura, pero que no podía cumplir porque la representación pictórica no se podía traspasar. Ahora con la interfaz, considerada un espejo, esa relación mimética entre el pensamiento y la realidad se ha logrado. Las imágenes, en esa circulación laberíntica que propone la virtualidad, son ahora devueltas a los individuos que las crearon transformadas, conformando una amalgama ingenieril de cuerpos, imágenes y mundos como representación de una subjetividad total que se sumerge en el todo para encontrarse con la

³⁹¹ Josep María Catalá: *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2010, p.156.

³⁹² Le Goff citado por Josep María Catalá, *Op. Cit.*, p. 158.

³⁹³ *Ibid.*, p.158

cosa.³⁹⁴ Una situación que aparte de la transparencia que propone, aguarda la opacidad en su propio mecanismo. En ese sentido Baudrillard nos avisa, ante nuestra confianza ilusionista de que:

La pantalla no refleja nada. Están ustedes como detrás de un espejo sin azogue: ven el mundo, pero el mundo no los ve, no los mira; ahora bien, uno ve las cosas sólo si ellas nos miran. La pantalla hace de pantalla para toda relación dual (para toda posibilidad de 'respuesta').³⁹⁵

Baudrillard nos avisa: en realidad estamos ante un espejo vacío que no nos mira, aunque su configuración tautológica nos haga creer que recibimos respuesta. En ese sentido en el capítulo «La evitación del vacío: creencia o tautología», que Didi Hubermann desarrolla en su libro *Lo que vemos y lo que nos mira* (1992), nos explica la situación de aquel que se encuentra cara a cara con una tumba que posa sus ojos sobre él. Por un lado se halla el volumen de la tumba, presencia física que en la pantalla desaparece y por otro está lo que nos mira, que correspondiendo con aquello que dice Baudrillard sería algo que no nos mira, es decir: se trata de una mirada hueca, vacía. Visto de esta perspectiva extremista, correspondiendo las palabras de Didi-Hubermann, esa pantalla de la interfaz conllevaría:

Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alcanzar sus ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira —el sentido ineluctable de la pérdida aquí en obra.³⁹⁶

No es el extremo de la muerte exactamente lo que queremos tratar, al convocar esta cita para referirnos a la interfaz. Es para indicar que en algún sentido este espejo está paradójicamente vacío, es la reflexión al infinito de la forma que en el fondo es el vacío. Prometiendo una elevada interacción comunicacional nos aísla en un reducto virtual que se aleja cada vez más de lo real. El sujeto se encapsula en la creencia de la correspondencia, la devolución de la mirada, en la confianza de la transparencia del artefacto. Pero esto no es así, esa pérdida es la que en definitiva, de algún modo se expresa o queda en la obra, un vacío originado por el desplazamiento de señuelo. Hemos de admitir que, en ese sentido la interfaz de la pantalla conlleva cierta deshumanización, como un distanciamiento de lo que eran las relaciones humanas antes de que unos dispositivos, con capacidad de reproducción de imágenes hiperreales, intermediaran entre ellas. En ese sentido, la representación se quiebra, en un mundo interactivo donde la línea divisoria entre los sujetos, o entre el sujeto y el objeto, ha sido virtualmente eliminada, tal y como vuelve a decirnos Baudrillard:

³⁹⁴ La premisa ontológica fundamental que trata el *principio de individuación*, profundiza sobre el surgimiento de la singularización de la Cosa y su darse en la existencia misma, lo que conduce al autoconocimiento. En un entorno *transmediático* como es el actual, compuesto por imágenes y palabras, podemos aplicar el concepto que, para explicar la Cosa, tienen Foucault, Saussure o Lacan, siendo lo significado perenne que se resiste a ser atrapado en el significante constituido por palabras e imágenes. Lo real significado siempre escapará, condenando indefectiblemente a convertir en inocuo todo lenguaje. Ver Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, México, 1968, pp. 83-125.

³⁹⁵ Jean Baudrillard: *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, Op. Cit. p.72.

³⁹⁶ Georges Didi-huberman: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997, p.19.

Ese mundo no puede ser ya reflejado ni representado: sólo puede ser refractado o difractado mediante operaciones que son, indistintamente, la del cerebro y la de la pantalla, operaciones mentales de un cerebro que a su vez se ha vuelto pantalla.³⁹⁷

En el punto en que pantalla y cerebro se compenetran continúa, desde otra dimensión, la tarea de seguir tapando los ‘agujeros’ dejados por ese vacío (existencial). Colmar el vacío colocando cada término de la escisión en un espacio cerrado, propio y bien guardado por la razón, que nos lleva a mantenernos más acá de la escisión. De esta manera nos atendremos a lo que se ve, al artefacto que no nos mira, expulsando el resto al dominio de una invisibilidad sin nombre,³⁹⁸ que se traduce en una negación de lo pleno. La otra actitud sería ir más allá de la escisión, superando imaginariamente tanto lo que vemos como lo que nos mira. Trascender el artefacto por lo que ofrece de ficción, donde se reorganiza y subsiste para seguir viviendo en un sueño despierto, en un soñar sabiendo que se sueña nietzscheniano, que en definitiva supone otra negación pero de orden material, que convierte el ejercicio de la experiencia del ver en un ejercicio de creencia, etérea pero autoritaria. Como dice Didi-Huberman: «No obstante, no constituye sino la otra cara de una misma moneda, la moneda de quien intenta escapar a esa escisión abierta en nosotros por lo que nos mira en lo que vemos».³⁹⁹ Por tanto, como podemos comprobar, toda la relación existente con la pantalla y la interfaz es más compleja de lo que parece.

La actividad de producir imágenes en este contexto, al igual que cuando hablábamos de la anorexia y bulimia *escópicas*, tendrá mucho que ver con el hecho de situarse más allá o más acá de la escisión. Sin entrar en detalles acerca del debate entre el concepto de pantalla y el de interfaz, que no son lo mismo, aunque en la actualidad el concepto de interfaz se haya adecuado al formato de la pantalla, respecto a la concepción de la interfaz como el espacio de representación extendido de lo contingente, Catalá señala:

Con la interfaz entramos en la era de la representación extendida. Deja de existir un único espacio de representación —la escena, el cuadro, la página, la pantalla— para abrir la posibilidad de infinidad de espacios potenciales. Estos espacios potenciales que, a su vez, son una alegoría de la disolución del espacio euclidiano en el fluido espacio-temporal, no corresponden a una materialidad concreta, no son fragmentos de espacio como el plano cinematográfico, sino potencias visuales que se convierten en espacio virtual de acuerdo a la necesidad representativa-conceptual-informática de cada momento. De acuerdo con ello, la forma de estos espacios virtuales tampoco es estable y se adapta a las contingencias.⁴⁰⁰

Dichas contingencias no son específicas de la pantalla, sino que ‘flotan’ sobre ella y suponemos, como ocurre en la pintura expandida, que algún día la interfaz informática no necesite de pantalla para desarrollarse. De momento, como sigue Catalá:

³⁹⁷ La refracción es el cambio de dirección que experimenta una onda al pasar de un medio material a otro. Solo se produce si la onda incide oblicuamente sobre la superficie de separación de los dos medios y si éstos tienen índices de refracción distintos. La refracción se origina en el cambio de velocidad de propagación de la onda señalada. (Por ejemplo los espejismos son producidos por un caso extremo de refracción, denominado reflexión total.) En física, la difracción es un fenómeno característico de las ondas que se basa en la desviación de estas al encontrar un obstáculo o al atravesar una rendija. La difracción ocurre en todo tipo de ondas, desde ondas sonoras, ondas en la superficie de un fluido y ondas electromagnéticas como la luz visible y las ondas de radio. Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, p. 73.

³⁹⁸ George Didi-Huberman, *Op. Cit.*, p. 20.

³⁹⁹ *ibid.*, p.23.

⁴⁰⁰ Josep María Catalá, *Op. Cit.*, p.240

(...) el espacio unitario de la pantalla, y también el espacio virtual que disuelve los límites de la pantalla al emplear indefinidamente los parámetros de su contenido, cambian de signo para dar paso a un espacio foliado, desplegable: un conjunto de superficies o de objetos que forman constelaciones y están reunidos por una serie de pliegues.»⁴⁰¹

En realidad una interfaz así concebida tenderá a perder el marco para constituirse en algo más cercano a un holograma, como reflejan algunas películas de ciencia-ficción, estableciendo lo que algunos autores han denominado como ‘paisajes de conocimiento’, que transportan al espectador a una holográfica danza espacial en conexión con la imagen, en este caso tridimensional. Todo un campo por investigar y en el que trataremos de profundizar en los siguientes capítulos.



107. Franz Ackermann, *Mental Map*, 2004

Lo que queda claro es que el espacio euclidiano de la pantalla tiende a perderse, así como el cuadro en tanto que soporte para la pintura también está en crisis, lo que no quiere decir que se deje de utilizar o desaparezca. Si el arte del siglo XX se dedicó a visualizar las transformaciones de lo real, en paralelo a los postulados de la ciencia, los nuevos dispositivos han de visualizar las transformaciones del conocimiento, transformaciones mentales que ya insinuaron Duchamp o Dalí. El espacio que preocupa a la interfaz es en primer lugar el espacio mental, el espacio de la reflexión y la gestión del saber. En ese sentido emerge la idea de los mapas mentales o conceptuales, como herramientas que encierran en sí todo un desplegable de itinerarios conceptuales. Análogamente a todo esto podemos recordar de qué manera la obra de un artista nómada, pues establece en el concepto de viaje su discurso artístico, como es Franz Ackermann, recurre a la noción alegórica de los *Mental Maps* para titular unas

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 241. Respecto a los pliegues Gilles Deleuze en su libro *El pliegue. Leibniz y el barroco*, nos introduce a la idea de que cada sujeto contiene al mundo, aunque de manera imperfecta, pues intervienen en esta contención la noción del punto de vista, la noción de la percepción, la mónada, los pliegues del pensamiento, las inclusiones, el punto de inflexión, el cuerpo como modo de interacción con el mundo.

acuarelas que, a modo de actual cuaderno de apuntes, resumen el conjunto de sus desplazamientos, a modo de metáfora de la experiencia producida por el viaje.

2.5.- CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 2

En la actualidad es un hecho innegable que la experiencia que obtenemos de la realidad viene condicionada por los medios. Vivimos sobreexpuestos a la contaminación que produce su sobrecarga de información. Todo este proceso hace que hayan cambiado nuestros hábitos, lo que se traduce en revisionismo constante, relativismo subjetivista e incertidumbre, ante la no existencia de dogmas absolutos que nos puedan guiar. En proporción a ello nuestra manera de pensar también cambia, lo que conlleva una concepción dinámica de la realidad. En este escenario mediático todos los sujetos interactúan como productores de sentido. Ello nos obliga a reorganizar contenidos para comprenderlos.

Desde esta inercia, donde acontece el vértigo de las mutaciones, se aboga por trabajar desde la sospecha; dar un paso atrás y situarnos en un momento anacrónico, que nos ayude a estudiar el sistema y abordar nuestra actividad pictórica. Desde donde comprender los procesos de una Posmodernidad que otros ya denominan Altermodernidad, Digimodernidad o Hipermodernidad. En dicho trabajo, la cibercultura como dispositivo de retroalimentación emerge como herramienta práctica, para transformar el concepto de representación.

Técnica, cultura y sociedad implican una red de impurezas con interferencias constantes, donde conjugar imaginarios y reflexión. Con la tactilidad inducida de la imagen compleja (*transmediática*) podemos llegar a lo impensado como posibilidad. En ese sentido, las *ciberculturas digitales* nos pueden ayudar a enfocar nuestro trabajo desde otras perspectivas, en un movimiento rizomático de nuestro conocimiento, que nos lleve a la generación de estrategias aplicables a la actividad pictórica. Para esto, de algún modo, necesitamos una óptica de precisión que *agujeree* lo virtual, que encontraremos en una férrea actitud crítica.

El *efecto collage* origina la quiebra en la representación que experimentamos actualmente. Es la gran interferencia, dispositivo intersticial entre disciplinas. Pasa de ser una técnica a una fuerza generatriz de situaciones rupturistas. Desde la lógica intersticial, las disciplinas dejan de ser estancas para hibridarse en una aspiración enciclopédica. En una atmosfera donde todo se halla interconectado, es necesario transformar la concepción sobre la pintura, cosa que ha de surgir tras la autocrítica y modificación continua de impurezas.

Desde esta concepción del híbrido emerge la denominación de 'lo figural', aplicable a la pintura como salida. Ello posibilita la apertura rizomática a una infinidad de retóricas válidas, que rondan la razón del límite. Esta tensión del límite desemboca en dos posturas: *pintura expandida* (tensión centrífuga), ya explicada, y *pintura distendida* (tensión centrípeta), esta

última sujeta a ese concepto de 'lo figural'. La pintura después de la pintura (*postpictórica*), revitaliza su situación a través de las versiones subjetivas del mundo, desde la mutabilidad subversiva que supone saberse dentro de una compleja red de desplazamientos.

La pintura concebida desde la noción de interfaz propone un sujeto-trayecto que conduce al artista y al espectador a un espacio intersticial o híbrido, como vector que contiene a los dos nexos. Estas relaciones referenciales que propone la pintura así concebida, se instauran como espacio multidimensional propicio para el intercambio simbólico de las subjetividades mutantes, subversivas en esta red de desplazamientos continuos. En tan complejo contexto cobrará especial relevancia el concepto de rizoma.

3.- ALFABETIZACIÓN MEDIÁTICA DE LA PINTURA

La influencia de otros medios icónicos alternativos en la pintura se puede estudiar desde tres niveles que se corresponden con su desarrollo cronológico. Existe un primer momento en el que movimientos de intercambio cultural, como los viajes de ultramar, que favorecen la circulación de grabados y, con ello, de curiosidades exóticas, iconografías inéditas, etc. Un segundo momento en el que se comienza a generalizar y expandir la utilización del grabado como medio de difusión de otras pinturas, obras de arte o acontecimientos históricos. Dichas representaciones comienzan a utilizarse como recurso documental por los pintores, a modo de dispositivo o referente. Esta fase se alarga hasta la aparición de la fotografía, que señala el inicio del tercer momento, donde la velocidad en la aparición y sucesión de otros medios parece incrementarse, así como las diferentes reacciones, que desembocarán en la aparición de nuevas corrientes pictóricas. Toda esta amalgama mediática es lo que Román Gubern ha denominado iconosfera:

Las técnicas de reproducción de las imágenes icónicas, desde los primitivos grabados medievales con planchas de madera, y técnicas de producción seriada de imágenes, como la fotografía y el video, han creado una nueva familia de representaciones icónicas, densa y multiforme, que no pueden escapar a la atención del historiador de Arte, porque, además de su eventual interés estético o sociológico intrínseco, con mucha frecuencia han supuesto la asimilación o reelaboración de aportaciones procedentes de las artes del pasado, integradas ahora en nuevas formas tecnificadas de producción o de reproducción icónica, que han cobrado gran protagonismo en nuestro entorno y han acabado por configurar una densa iconosfera.⁴⁰²

El orden cronológico de aparición de los otros medios icónicos en el escenario social; grabados, fotografía, cartel, cómic, cine, televisión, videografía, infografía y realidad virtual, nos da pie a clasificar el tipo de imágenes según su modo de producción: *quiográficas*, de producción manual, o *tecnográficas*, producidas mediante algún procedimiento mecánico.

En la historia de los medios icónicos en Occidente, será el poder eclesiástico y el político los encargados de controlar el monopolio de la gestión cultural y el poder icónico. Control que se irá atenuando a medida que avance el tiempo, tras la democratización que supone la invención de la prensa de Guttemberg, las nuevas ideas renacentistas y otros desarrollos técnicos y descubrimientos, así como el desarrollo del comercio. Este intercambio mercantil permitirá el traslado de imágenes entre culturas, haciendo que se descubran nuevos modos de representación y estilos, que enriquecen la diversidad icónica y establecen cierto relativismo entre códigos icónicos. Ejemplo de los trasvases estéticos que comienzan a producirse, son los que suceden entre la cultura pictórica de Oriente y Occidente. Como caso significativo de éstos se hallarían los suministrados por la obra española del El Greco, nacido en Creta, situación que posibilitó que trajera a Europa influencias de Bizancio, riqueza que su obra reflejó claramente.

⁴⁰² Román Gubern: *Medios icónicos de masas*, Madrid: Historia 16, 1997, p.7.

Pero no sólo fue él quien hizo esto, otros muchos también se encargaron de unir Oriente y Occidente. Siempre hubo interrelación desde la Antigüedad y el Medioevo, lo que posibilitó un desarrollo artístico fruto de las continuas influencias mutuas. Cuestión que asimilaban los artistas bien para formarse, trabajar o cumplir encargos, al tiempo que observaban la cultura ajena con objeto de revelar los planteamientos estéticos descubiertos a la suya. En definitiva todos estos movimientos de ida y vuelta ayudarán a configurar los estilos propios de cada una de las regiones, en cada uno de los periodos históricos del arte hasta nuestros días.

Por otro lado el paso de la pintura mural a la pintura de caballete, a partir del Renacimiento, ocasiona el fácil transporte de la obra, hecho que también se suma para el incremento de la densidad icónica en el tejido social. Misión de difusión análoga que ocurre con el paso de los libros iluminados, de factura artesanal, a los libros generados mediante la imprenta, de factura mecánica, que aumenta el número de ejemplares. Libros que, en la mayoría de los casos, se acompañarán de ilustraciones, que deberemos atender de forma especial, pues suponen potenciales fuentes de influencia también.



108. El Greco, *Fábula*, 1600

3.1.- DESARROLLO HISTÓRICO DE LOS MEDIOS ICÓNICOS

Podemos señalar, desde una etapa anterior a la aparición de los medios icónicos como tales, una época donde, según palabras de Juan Antonio Ramírez: «la imagen única, sagrada, del santuario rupestre paleolítico, (...) deviene múltiple gracias a los sellos o cilindros-sellos aplicándose sobre arcilla blanda, o a las rudimentarias plantillas para la decoración de

cerámicas o tejidos».⁴⁰³ Es decir: ya desde la antigüedad podemos apreciar cierta tendencia a la repetición de ciertos patrones. Dentro de esta circulación todavía incipiente de imágenes, dada su estatus como imágenes únicas, adquiere especial importancia el comercio, como factor determinante para la confrontación de los diferentes modos de representación provenientes de culturas exóticas. Las imágenes se trasladan reproducidas en vasijas o relieves y, al ser descontextualizadas de su lugar de origen, éstas abandonarán los valores originales para adoptar otros nuevos, atribuidos por la tradición iconográfica de la cultura que las acoge. Con este proceso de intrusión de obras extranjeras que se muestran como extrañas, según señala Ramírez: «aparece la noción de lo artístico, entendido como un adjetivo aplicable a los productos icónicos considerados de mayor calidad».⁴⁰⁴ Ello hace que la imagen pase de intervenir activamente en los acontecimientos sociales, según los valores mágico-religiosos atribuidos, a ser una imagen 'artística'. En Occidente, este proceso llevará a la aristocracia y el poder eclesiástico, clases sociales donde se acumula la riqueza, a la monopolización de la producción y circulación de la imagen, dado que era capaz de utilizarla para sus propios intereses.

Es a partir de la aparición de otras técnicas alternativas a la pintura de reproducción de imágenes a la pintura, cuando podemos empezar a hablar de medios icónicos. Estos procedimientos nuevos se irán mecanizando poco a poco y conllevarán la producción seriada de imágenes, que van asimilando o reelaborando con frecuencia las aportaciones procedentes de las artes del pasado. Para este uso señalar, como preámbulo a la aparición de los medios icónicos como tales, los libros iluminados, anteriores a la imprenta de Guttenberg, que se copiaban artesanalmente a mano por los monjes en los monasterios, con intención seriada. Una serie corta, dado su carácter *quirográfico*, que limitaba el número de ejemplares que se podían realizar, lo que también ocasionaba que existieran diferencias entre ellos. Por esa razón las ilustraciones que aparecían en estos libros, eran únicas para cada ejemplar. Unicidad que irá tornando múltiple, mediante los procedimientos de reproducción mecánica, donde como antecedente o primera técnica de imagen impresa podemos señalar la xilografía.

La xilografía es la técnica que, para grabar imágenes, utiliza tacos de madera entintados, previamente tallados, que son estampados en el papel. Esta técnica aparece en China en el siglo VI y su aparición en Europa no llegaría hasta el siglo XIV. Después de una primera fase de estampación de hojas sueltas, se acaba destinando a la impresión de ilustraciones de libros, mediante la nueva invención de tipos móviles que comenzarían a utilizar los distintos talleres, después de la aparición de la Biblia de Gutenberg en 1455. El libro con ilustraciones xilográficas más antiguo conocido, es el denominado Edelstein (Piedra preciosa), de 1461, donde el alemán Ulrich Boner recopila fábulas, aunque aquel que se hará más popular será la Biblia Pauperum (Biblia de los pobres), de 1462, cuyo fin predicador iba dirigido a la población analfabeta, que fijaba su atención en las ilustraciones que acompañaban el texto, como indica Ramírez:

(...) el libro fue el principal vehículo de difusión de otras imágenes, el motor de una verdadera democratización icónica y el antecesor de todos los modernos medios de masas. Esta función fue

⁴⁰³ Juan Antonio Ramírez: *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1976, p.20.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

posible gracias al grabado en sus diversas manifestaciones: incorporado en los frontispicios, en marcos y viñetas, y en las ilustraciones interiores de múltiples tratados literarios o científicos. Con estas paradojas y contradicciones, el libro y lo que comporta es uno de los ‘responsables directos’ de la ambigüedad e insuficiencias de la noción de ‘arte’ que hemos heredado.⁴⁰⁵

La xilografía, aparte de ser una técnica prontamente adquirida para ilustrar libros, también comenzó a tener a pintores entre sus filas de adeptos, como ejemplo véase el caso de Alberto Durero, que comenzará a alternar su actividad pictórica con la exploración de las posibilidades que podía ofrecer esta nueva técnica. La xilografía era útil tanto para fines religiosos (ilustración de textos sagrados), como para la divulgación del conocimiento, ya sean de la rama botánica, arquitectónica o ingenieril. Asimismo se comienza a utilizar para la documentación de hechos históricos y en manuales de geografía. La xilografía experimentará posteriormente un renovado auge y recuperación en el siglo XIX, de la mano del inglés Thomas Bewick, quien perfecciona la técnica dependiendo de la elección de las maderas. Otros famosos artistas que la acogen entre sus modos de expresión son Honoré Daumier y Gustave Doré. Hacia 1860 Thomas Bolton une fotografía y xilografía, produciendo imágenes de mayor realismo. En pleno siglo XX la xilografía también aparece como medio de expresión, aprovechando las propiedades intrínsecas o arcaicas propias de la técnica, en los círculos del primer expresionismo alemán, como grito expresivo de una época de entreguerras.

Por otra parte, en aras de la obtención de una mayor precisión en las representaciones, el grabado en metal se iría convirtiendo, a partir del siglo XV, en una técnica más perfeccionada de impresión, que permitía un mayor control del dibujo y la inclusión de detalles y tonos de diferenciada intensidad. El grabado conlleva el trabajo en equipo, ya no es sólo el artista en muchas ocasiones quien realiza todas fases del desarrollo de la estampación, sino que serán los técnicos de los talleres los que comenzarán a dedicarse exclusivamente a este fin, encargándose de llevar a cabo la tirada de los ejemplares pactados. A partir de ahora, del comienzo de esta densificación icónica, la clave será estudiar cómo, mediante los viajes de ultramar, son difundidas las imágenes y de qué manera influyen en la manera de proceder de cada pintor, llegando a cambiar la concepción del proceso de realización de las representaciones pictóricas de determinadas escuelas. Con estas técnicas, que suponen el comienzo de la imagen reproducida mecánicamente, se diversificarán las potencialidades estéticas y los estilos. Estableciéndose así las bases de muchos conceptos estéticos que serán conservados hasta la moderna cultura de masas.

Con la Revolución Industrial y la invención de la máquina de vapor se mecanizan las técnicas de impresión. Esto multiplica en gran medida la tirada de imágenes impresas. Esta profusión de imágenes las va haciendo cada vez más asequibles, lo que posibilita su inclusión en ambientes familiares y cotidianos. Esto supone un punto decisivo para la estética del arte, pues origina un debate entre conservadores y progresistas, dado que hay quienes consideran que las imágenes únicas o minoritarias poseen mayor calidad estética, en comparación de aquellas destinadas a las grandes masas, que conciben de menor calidad. En ese sentido, Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), realiza una aportación fundamental a ese debate, que resulta sintomático de los procesos de producción que se estaban planteando por aquellas fechas.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.24

Un siglo antes, en plena vorágine de Revolución Industrial, como decíamos, será la prensa ilustrada la encargada de incrementar la velocidad de este proceso, sirviendo de campo de experimentación para determinados artistas, que pretenden expresarse de manera fresca e inmediata. A la prensa ilustrada o prensa gráfica, le correspondió un gran papel en el desarrollo de los medios mecánicos de impresión (grabado/fotografía), ya que se convirtió en escaparate de muchos de los hallazgos estéticos de la época, pues numerosos artistas ‘ilustraron’ en revistas de esta índole, lo que, asimismo, suponía el mejor medio de divulgación de lo artístico en la sociedad. En esa dirección, sirva como ejemplo puntual la caricatura, invento italiano desarrollado con fines moralistas o políticos, que comenzarán a practicar, en dichos medios, artistas como William Hogart, Cruikshank, James Gillray , Thomas Rowlandson , etc. Posteriormente, la caricatura junto con la viñeta, como modo de estructurar el relato, se convertirá en los componentes básicos del medio icónico del cómic, que aparecerá a finales del siglo XIX.

Con la invención de la litografía en 1796 por Aloys Senefelder, técnica de grabado que utiliza como soporte la piedra, se posibilitó al artista una mayor libertad en la ejecución de la imagen matriz, posibilitando, en una misma plancha de impresión, la inclusión de colores, lo que potenció en gran medida el libro y la prensa ilustrada. Fueron muchos los pintores que se declinaron por la litografía como Ingres, Gericault, Delacroix, Goya, Millet , Corót, Manet o Degas. Cuando parece que la litografía entra en una fase de decadencia, con la invención de la fotografía las antiguas técnicas de grabado comenzarán a revitalizarse de nuevo. En ese aspecto no son pocos los experimentos desarrollados por diferentes artistas, que tratan de fusionar las dos técnicas. En 1850 aparece la zincografía, invento del litógrafo Firmin Gillot, que aporta una renovación del grabado en metal y que también reproduce fotografías mediante líneas, sin posibilidad de reproducir los semitonos de la imagen original.

La gran expansión de la imagen durante esta época, donde también aparece el cartel, en la nueva sociedad de masas que crece paralela a la Revolución Industrial, democratiza la cultura, pues cada vez mayor número de personas es capaz de disfrutar de la información. Así como se democratiza la cultura también lo hacen las técnicas, que son cada vez más asequibles, confrontando la unicidad característica propia de la pintura con la multiplicidad propia de estos nuevos medios, que van creando, como indica Román Gubern: «nuevos lenguajes, o nuevos dialectos de lenguajes artísticos tradicionales, con su propia especificidad artística».⁴⁰⁶ Un proceso que, a la inversa, será conllevado por la pintura, al absorber dichas estéticas e incorporarlas a su actividad.

El siglo XIX será una época convulsa, pues a este incremento en la velocidad de impresión, gracias a la máquina de vapor, hay que sumar la invención de la fotografía, por parte de Joseph Nicéphore Niépce, en la década de 1820, con las significativas aportaciones de Louis Daguerre. Descubrimientos iniciales que irán evolucionando progresivamente en función de su perfección técnica, hasta llegar a finales del mismo siglo a la invención del cinematógrafo, descubierto por los hermanos Lumiere en 1895. Medio cinematográfico al que George Méliès le daría forma como espectáculo, más allá del mero documento.

⁴⁰⁶ Roman Gubern, *Op. Cit.*, p. 21.

La imagen en movimiento se hace asequible para su disfrute en los hogares con la llegada de la televisión, medio de comunicación de masas por excelencia. Tal y como hoy la conocemos, se debe a la invención del iconoscopio, por parte de Vladimir Zvorykin y Philo Taylor Farnsworth, siendo en 1927, desde la BBC de Inglaterra, y en 1930, desde la CBS y NBC en Estados Unidos, cuando se realizan las primeras emisiones públicas de televisión. Desde 1956, las estaciones de televisión norteamericanas, incorporarán equipos de grabación videográfica, que les liberaba de la retransmisión en directo. Esta forma de almacenaje de la imagen y la comercialización de un tipo de cámaras más manejables que las utilizadas en los platós de televisión, suponen un medio que pronto fue acogido por los artistas en la década de los sesenta. Medio icónico aparte de esta linealidad histórica, que marca la fotografía y el cine, hasta la televisión y el video, es la holografía, inventada por Dennis Gabor en 1947, como una técnica avanzada que consiste en crear imágenes tridimensionales mediante el empleo de luz.

3.2.- LA PINTURA ENTRE LOS MEDIOS. CONVIVENCIAS E INFLUENCIAS

3.2.1. - La quiebra en la representación

La mayor presencia de los medios de reproducción mecánica de la imagen en la esfera icónica de Occidente provocará lo que hemos considerado como quiebra en la representación pictórica. Pues éstos irán llevando a los pintores a replanteamientos constantes que se verán reflejados en el plano de representación. Hechos que comienzan a acelerarse a partir de la aparición de la fotografía y que se incrementarán, en el espacio de representación pictórica, con la inclusión del collage, como gran interferencia y dispositivo generatriz de muchos de los movimientos que se irán sucediendo en las vanguardias del siglo XX.

Podemos decir que, paradójicamente, al tiempo que en el Renacimiento se impone el sistema de representación de la ventana albertiana y la instauración de la teoría del arte, se establece el germen de la ruptura, pues comienzan a proliferar unos, todavía incipientes, medios icónicos de reproducción mecánica que provocarán la quiebra futura. El espacio de difusión epistemológica que promulgan las imágenes, realizadas por medio de la reproducción mecánica de la imagen, desembocará, con la Ilustración, en una etapa empírica iluminada por las luces de la razón y el examen crítico. Ello dará como consecuencia la ruptura con el paradigma mimético que hasta entonces se había mantenido. A esto hay que sumar la considerable ampliación del espectro visual que se da en la Ilustración y aún antes, con la incorporación de recursos ópticos como el telescopio y el microscopio, por ejemplo. Ello lleva consigo la introducción de nuevos sistemas y espacios visuales desconocidos, que dados los principios de la Ilustración, son difundidos a través del libro y demás medios gráficos. El siglo XVIII, desde la perspectiva de los medios icónicos de reproducción mecánica como puente entre ese paradigma mimético y lo que vendrá después, supone una época convulsa de

drásticos cuestionamientos a la razón, que preparan la base de lo que será posteriormente la etapa moderna.

Debemos hacer notar que es en la Ilustración cuando se funda la Estética como categoría y disciplina autónoma, que aportará sus reflexiones para que el arte vaya abriéndose hacia un espacio cada vez más público. Un pensador que incide de manera notable en las reflexiones estéticas, desde su vertiente más racional e idealista, es Immanuel Kant quien, en su *Crítica de la razón pura* (1781), desarrolla una estética transcendental como ciencia de la sensibilidad. Friedrich Schiller por otra parte, desde la vertiente romántica, actuará de catalizador de influencias, popularizando gran parte de las innovaciones de la filosofía del siglo XVIII respecto al tema. La teoría estética dotará de mayor autonomía al arte, entrando en un periodo de autorreflexión, que observamos inaugurado en la pintura con *El reverso de la pintura* de 1670, de Cornelius Norbertus Gijsbretchs (cfr. 1.4.), proyectando una etapa donde la pintura se repliega sobre sí misma, sobre su propio lenguaje, consciente de que éste es, en buena medida, según términos wittgensteinianos, el que configura la ‘realidad’.

El hecho de remitirnos a este origen se debe a la necesidad de constatar que dicha quiebra y cambio de concepción estética, donde de algún modo los medios icónicos entran a forma parte, supone un hito fundamental que se mantiene aún hoy. O dicho de otro modo: que lo que hoy sucede de manera ampliada viene determinado por el germen racional-subjetivo que inaugura la Ilustración. Es, de hecho, la conciencia de la mediatización impuesta por el lenguaje, que tenderá a una explicación objetiva de los fenómenos, y por los dispositivos de difusión de éste, una imprenta que se va generalizando y que difunde sus escritos junto a las ilustraciones pertinentes o imágenes independientes de reproducción mecánica, los factores determinantes y decisivos que originan la quiebra en la representación de los espacios epistemológico y estético. Cuando el lenguaje se torna problemático, también se hace el acceso a la realidad, siendo la renovación lingüística aquella que, vinculada con la experimentación, posibilita dicha *desconstrucción* del espacio epistemológico y estético. Desde esta actitud, ejemplo significativo de quiebra iconológica será la emergencia de la sátira política en imágenes, que desarrollarán autores como Hogarth, Philipon, Grandville o Daumier, a través de la caricatura y el uso de nuevas fórmulas compositivas, cuyo antecedente podemos situar en la propaganda protestante renacentista.

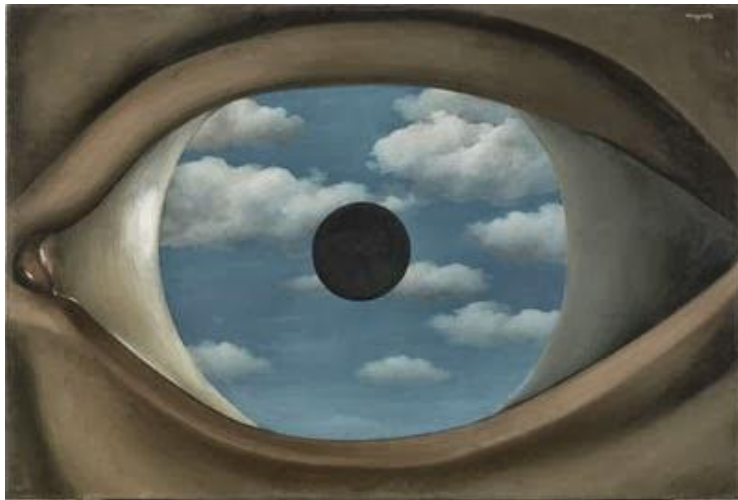
A la cuestión de la renovación del lenguaje plástico, producto de una mayor autonomía, se le añade la variación en la reflexión acerca del tiempo. Una noción del tiempo que se irá transformando alentada por la velocidad que va adquiriendo el conocimiento y su difusión con ayuda de los medios de reproducción mecánica, hasta llegar a un momento donde las manifestaciones de vanguardia, a principios del siglo XX, en paralelo con las inquietudes que se están dando en el terreno científico, comienzan a incluir en sus propuestas discursos relativos a la cuarta dimensión. Tiempo que se ve sometido a una revisión constante a partir de la teoría de la relatividad, deconstrucción que se ve reflejada en muchos movimientos de vanguardia de finales de siglo XX. Dicha relatividad temporal acabará por considerar vacío de sentido la tarea de mimesis estética de una realidad que ya es de por sí cambiante. Todo ello implica un ámbito de sentido renovado que, junto a la renovación del lenguaje, constituirá un amplio campo de estudio e investigación para el arte y la filosofía.

Esta ruptura con las coordenadas del universo cartesiano, deriva hacia una autorreflexión del arte que culmina con la separación definitiva entre obra y realidad, cuya consecuencia es el arte abstracto. Una vez que la abstracción entra en el juego de la representación transmuta en re-presentación, lo que significa una presentación diferente a las realidades posibles, presentándose como su propia representación. Ante este hito, donde la representación se vuelve contra sí misma, emerge la duda en la correspondencia realidad-representación y la necesidad de implantar un nuevo registro metafórico plural que atienda e interprete esas recreaciones de realidades. Lo que antes era referencialidad ahora se sustituirá por interpretación de los sentidos posibles o imposibles, que dan lugar a una explosión del sistema metafórico. La metáfora pasa entonces a convertirse en la verdadera productora de sentido; acoge la traducción continua de unos sentidos a otros, la contaminación mutua, el juego y los desplazamientos que nunca serán equivalentes, sino que quedarán abiertos en su diferencia. Un punto de vista que nos hace considerar todo lo que de singular, concreto, original y diferente posee cada manifestación.

Según Foucault, existen tres figuras clave que simbolizan la materialización de este cambio, en el paso de la representación a la recreación de una realidad, que son Paul Klee, Wassily Kandinsky y René Magritte, liberando a la representación de la referencialidad. Los dos primeros inauguran la aventura de la abstracción en pintura, pero el tercero implica una ruptura con el concepto tradicional de representación siguiendo las normas que establecía el modelo tradicional de representación, en un juego formal y conceptual que quiebra la representación desde sus mismas reglas de funcionamiento, que ahora aparecerán desentendidas de sus funciones, antaño asumidas para cuestionar su razón de ser. De hecho el surrealismo, fruto de una intencionada distancia ontológica, pasará a entender la imagen como cosa objetual, que quiebra igualmente el orden de la significación instaurado por un mundo de signos, que pretendían la correspondencia entre representación y reconocimiento. La imagen se hace objeto, igual que con la abstracción la pintura deviene realidad, como referente en sí mismo libre de significación, mientras mantiene latente su sentido en la inmovilidad de una *semejanza* que no tiene a qué parecerse.

El surrealismo, al igual que otros movimientos del siglo XX, tergiversa el sentido tradicional de la mimesis, pues la emplean para subvertir el sentido habitual de nuestra percepción de la realidad y de los discursos (representacionales), que, sobre ella, había contruidos hasta el momento. Desde ese nuevo modo de concebirla, René Magritte o Salvador Dalí representarán unos de los máximos exponentes de esta vertiente del surrealismo, pues ambos requieren de la 'referencialidad' con respecto de esa imagen de la realidad conocida, para poner en juego y validar sus metáforas. En dicho proceso, Magritte rescata a la imagen para hacerla trabajar desde la metáfora, librándola de su condición realista y documental, pasando a ser una cosa entre las cosas. En este contexto, la imagen producida por los medios recupera su vigencia desde el nuevo sentido 'tergiversado' que le otorga la pintura, para incidir en esa ruptura representacional de la que venimos dando cuenta. Ruptura que se tornará paradójica, en el entorno actual que establece la imagen compleja del entorno transmedia que, de algún modo, recupera el espejo fragmentado tras dicha fractura, el régimen escópico renacentista, para cumplir, con una imagen habitable, aquellos ideales que la imagen de la ventana albertiana no pudo cumplir (cfr. 1.5.1).

La modernidad vendrá condicionada por dos caras contrapuestas que hacen avanzar la creación. Por un lado el positivismo velado, que continúa ejerciéndose devenido de los ideales de la Ilustración, que en aras de la Razón se transforma en la máxima del progreso. Y por otro lado la negatividad que conlleva la política de los desplazamientos y las diferencias románticas, en busca de un sentido siempre diferido y, por tanto, nunca definitivo, que deriva en una actitud poética y en la sospecha y desconfianza de sus propios postulados. En ese sentido, los movimientos de vanguardia que se sucederán a lo largo del siglo XX mantienen la promesa optimista de una utopía por un lado y por otro la rechazan criticándola, para poder acceder a un nuevo espacio de sentido, rompiendo con los medios y estrategias propias de un régimen anterior a la quiebra de la representación. Nociones como ‘experimento’, ‘función’, ‘composición’ o ‘construcción’, derivan de la actitud positiva que mantienen el arte y la estética del siglo XX, en cambio términos como; ‘diferencia’, ‘metáfora’, ‘interpretación’ o ‘deconstrucción’, serán aquellos que marquen la actitud negativa. Es desde esta visión emancipadora a la que tienden las artes, desde donde se puede entender la quiebra de la representación, su significado, su carácter e incluso su crisis, en cuanto a la dilución de sus límites y su expansión estética en los modos de vida. Ese ansia de emancipación se acaba transformando en una voluntad de ruptura continua, como respuesta a la quiebra ontológica de la representación misma.



109. René Magritte, *Falso espejo*, 1928

En ese sentido ambiguo de la modernidad, la pintura de Magritte reúne el espíritu crítico de su época. Tan crítico como Duchamp, respecto a lo que éste denominó ‘pintura retiniana’, es Magritte. A diferencia de Duchamp, la creatividad de Magritte es alentada por un positivismo asistido desde la voluntad constructiva de paradojas reflexivas, desde la pintura. Magritte trabaja con unos límites de la apariencia que son solo el pretexto, el umbral de entrada a analogías de mayor calado. Para ese fin la pintura, para él, representaba sólo un instrumento impersonal que le permitía acceder con facilidad a lo que quería expresar. Su pintura juega con la percepción fenoménica a través de imágenes inconcebibles, que recuerdan al modo de proceder que Foucault reconoce, al hablar de representar, en su Quijote

de *Las palabras y las cosas*, diciendo de éste que: «Todo su camino es una búsqueda de similitudes: las más mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo».⁴⁰⁷ Magritte recupera la esencia quijotesca para conforma un universo plástico autónomo y turbador a un tiempo. Un verdadero arte de la pintura que, según él, encuentra limitándose a construir imágenes a la vez que investiga sobre su lenguaje, edificado a partir del ilusionismo. La perplejidad de sus imágenes desconecta al espectador de una lógica corriente, provocando una suspensión de la mirada que se posa distraída por las cosas del mundo. Son un revulsivo que hacen regresar al que contempla al lugar originario del conocimiento, más allá de las construcciones míticas o las adopciones formales del arquetipo. Su pintura establece una infidelidad, no es una imagen reflejada sino que proviene de las profundidades sensibles del pintor, es un falso espejo en cuanto que traiciona aquello que contempla, para revelar su estrato oculto mediante el arte. Por ello que la experiencia estética supone una *desrealización* de lo real, como método para acceder a la inestable naturaleza autónoma de la obra.

3.2.2.- El 'pictorialismo' como la contaminación inversa.

Ante la vasta tradición que poseía la pintura frente a los nuevos medios que comienzan a surgir, éstos se ven abrumados por ello e incapaces de encontrar el camino que los lleve a una expresión propia. Esta es una cuestión que afecta a aquellos medios que utilizan un procedimiento mecánico, donde ya la pulsión manual ha desaparecido. Por ello el grabado, cuya imagen se dibuja, aún posee mucha relación con la pintura de por sí, por este carácter *quirográfico* que comparten. En cambio con la fotografía ya no ocurre lo mismo, ocasionándose un rechazo inicial al establecerse una distancia entre la nueva imagen que ofrecía y aquella recepción a la que se habían acostumbrado los espectadores de la pintura. A mediados del siglo XIX, a raíz de la nueva técnica que ve la luz, sus adeptos comienzan a dividirse entre aquellos que opinan que han de limitarse a registrar con la mayor objetividad posible la realidad, lo que establece el principio de la fotografía documental, y aquellos que piensan que la fotografía necesita de tanta intervención como la pintura: búsqueda de un modelo adecuado, de una iluminación precisa, de una composición equilibrada, de un acabado armonioso..., además de la capacidad de poder intervenir en el revelado del negativo, con la intención de, a pesar de que el negativo en sí mismo represente una matriz reproducible, confeccionar imágenes únicas como hacía la pintura.

A este grupo de fotógrafos que pretendían continuar con las premisas instauradas por la tradición pictórica, emulándola y copiándola en muchos casos, se los clasificó dentro del estilo pictorialista. El pictorialismo, que establecía una comunión entre fotografía y pintura, demuestra que aquello que en la historia posterior agotó la pintura, en cuanto a recurrir a la

⁴⁰⁷ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, p. 54.

imitación de recursos y procedimientos fotográficos, ya lo hizo antes, a la inversa, la fotografía con la pintura.



110. Joel Peter Witkin, *Poussin in hell*, 1999

Como movimiento propio se desarrolla entre 1880 y las postrimerías de la Primera Guerra Mundial supone su fin. Aunque no son pocos los notables ejemplos, seguidores de las premisas que desarrolla este movimiento, que se dan después de estas fechas. Éste es el caso español, donde el pictorialismo se extiende hasta después de concluida la Guerra Civil Española. En la actualidad, existen ejemplos que nos pueden recordar las técnicas y las inspiraciones de estos fotógrafos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, aunque el contenido difiera debido a las diferencias propias de cada época, tal es el caso del artista estadounidense afincado en México, Joel Peter Witkin (Nueva York, 1939).

Los antecedentes de pictorialismo los podemos situar en las figuras de Julia Margaret Cameron y Henry Peach Robinson. Este último representó el apoyo teórico que daba forma a las premisas iniciales del movimiento, gracias a su obra *Efecto pictórico en Fotografía (Pictorial effect in photography. Being hints on composition and chiaro-oscuro for photographers)*, de 1869, donde explica el método del positivado combinado:

Pero el alcance de la fotografía es más amplio de lo que suponen aquellos que sólo han tomado un simple retrato o un paisaje. (...) No ha sido el fallo de los materiales por poco plásticos que sean comparados con la pintura y los lápices, sino la ausencia de la habilidad necesaria por parte del fotógrafo, responsable siempre de la carencia de grandes obras fotográficas. El medio para obtener tales imágenes es el del positivado combinado, un método que permite al fotógrafo representar objetos en distintos planos dentro de un foco apropiado, y mantener la verdadera relación lineal y atmosférica de distintas distancias. Por medio del positivado combinado una fotografía puede dividirse en partes separadas para su ejecución, que después se positivaban juntas en un solo papel, y permiten así al operador dedicar toda su atención a una sola figura o a un

grupo secundario a la vez, de tal forma que si por alguna razón una parte fuese imperfecta, ésta podría ser sustituida por otra, sin defecto para la fotografía entera, como sucede cuando se positiva en una sola operación. Dedicando así atención a las partes individuales, independientemente de las otras, se puede obtener mejor perfección en los detalles, tal como en el arreglo de cortinajes, en el refinamiento de la pose y en la expresión.⁴⁰⁸

Tras estas premisas iniciales, que establecen las bases del movimiento, podemos decir que éste comienza oficialmente después de la publicación en 1889 del libro *Naturalistic Photography*, de Peter Henry Emerson, donde su autor defiende las excelencias pictorialistas, en contra de aquellas objeciones que se empeñaban en negar su estatus artístico a la disciplina fotográfica.

Se ha dicho: 'Una fotografía muestra el arte de la naturaleza en vez del arte del artista'. Esto es pura tontería, pues puede aplicarse el comentario a todas las bellas artes por igual. La naturaleza no salta dentro de la cámara, se enfoca, se expone, se revela y se positiva. Por el contrario, el artista, usando la fotografía como medio, escoge su tema, selecciona los detalles, generaliza el conjunto, como hemos ya demostrado, y así presenta su visión de la naturaleza. Esto no es copiar ni imitar la naturaleza, sino interpretarla, que es todo lo que puede hacer un artista, y el nivel de perfección depende de su técnica y de sus conocimientos sobre esta técnica; y el cuadro que resulta, sea cual fuere el método de expresión, será bello en proporción a la belleza del original y a la habilidad del artista. Estos comentarios son igualmente aplicables a los críticos que llaman a los cuadros *pedacitos de naturaleza recortada*. No es necesario matar al muerto y dar más respuestas a la objeción de que la fotografía es un proceso mecánico; si lo fuese, bastaría recordar a los objetores que si se enviasen 20 fotógrafos a un distrito de área limitada y se les dijese que tomaran una cierta composición, el resultado serían 20 versiones diferentes. Las fotografías de calidad artística tienen individualidad, al igual que otras obras de arte, y podríamos hacer apuestas sobre la identidad del autor de cada una de las pocas fotografías que se envían a nuestras exposiciones. Lógicamente el artesano común no tiene individualidad, como tampoco la tiene el reproductor de dibujos arquitectónicos o mecánicos. Pero donde un artista use la fotografía para interpretar la naturaleza, su trabajo siempre tendrá individualidad, y la fuerza de esta individualidad variará, como es lógico, en proporción a su habilidad.⁴⁰⁹

Este movimiento tuvo gran auge en Austria, Inglaterra y Francia, pasando luego a Estados Unidos. Allí donde recalaba va adquiriendo las características propias de las escuelas pictóricas de cada país, adelantándose en algunas ocasiones a las propias creaciones pictóricas. Estos fotógrafos cercanos, en un principio, a las teorías del romanticismo, pretenden aislar la imagen de la realidad de la que parten, tratando de que adquiriera autonomía mediante su 'artisticidad' y que no sólo sea una mera reproducción de la realidad. Supone, por lo tanto, una manera artesanal y elaborada de concebir la fotografía, en clara lucha contra la aparición, durante el periodo mencionado, de la comercialización por parte de la casa Kodak de cámaras destinadas a aficionados, cuyo uso se extenderá rápidamente por todo el mundo. Este movimiento supondrá la vía de escape hacia la búsqueda de los valores propios y característicos de la técnica fotográfica, por lo que finalmente acabará abandonando la descarada imitación de la pintura para buscar cierta esencia intrínseca a la técnica fotográfica.

⁴⁰⁸ Henry Peach Robinson citado por Joan Fontcuberta: *Estética de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 78.

⁴⁰⁹ Peter Henry Emerson citado en Joan Fontcuberta: *Op. Cit.*

Ejemplo claro de la escuela francesa es Durieu, cuya odalisca de 1853 parece resultar muy inspiradora para la de Delacroix, de 1857.



111. Eugène Durieu, *Étude figure* (daguerrotipo), 1855



112. Eugène Delacroix, *Odalisque*, 1857

Pero, fue con la llegada del Impresionismo donde el pictorialismo encontró una revitalizada fuente de inspiración. El aspecto desdibujado y disuelto de las obras de este estilo se trataba de imitar fotográficamente con desenfoques intencionados, ofreciendo el llamado efecto *floue*. Los dos fotógrafos más conocidos de este periodo son Robert Demachy y Constant Puyo. Entre los temas y técnicas utilizadas por esta corriente destacan los paisajes, que aparecen casi siempre bajo condiciones atmosféricas que imposibilitan la visión nítida de la imagen, el retrato, donde se escogen principalmente figuras femeninas borrosas, al igual que en el paisaje. Las poses son clásicas, imitando las composiciones pictóricas, en clara búsqueda del mensaje alegórico. Es habitual el uso de filtros colocados delante del objetivo en el momento de sacar la toma del motivo. También es común la utilización de los llamados 'objetivos de artista', que suponía el uso de objetivos imperfectos, que en muchas ocasiones no se adaptaban a las necesidades de la cámara, o que simplemente producían errores como aberraciones esféricas, llegando al caso de la utilización de cámaras *estenopeicas* sin objetivo. Aunque la mayor parte de las manipulaciones acometidas por estos fotógrafos se realizaban en la fase de revelado y posteriormente en la de positivado de la imagen, donde se escogen papeles especiales que posibilitan la técnica del carbón, la del *bromóleo*, la goma *bicromatada*, o el añadido de otros pigmentos a las emulsiones, buscando hacer fotografías similares al dibujo, grabado, etc. En ese sentido consideran, según Marie Loup Sougez: «el negativo como mero paralelo al fondo de un óleo, mientras que el trabajo que realizaban en el positivo era para ellos la auténtica actividad creadora».⁴¹⁰

La idea primordial que mueve a estos fotógrafos, es llegar a conseguir un resultado diferente al que podía ofrecer la fotografía documental profesional y la de los aficionados. Emerson, como uno de los teóricos iniciales del movimiento, en su texto *Fotografía naturalista*, de 1889, defiende el trabajo manual en fotografía, y junto a ello busca elevar a sus autores a la categoría de 'artistas', intentando difuminar aquellos prejuicios que todavía poseen los espectadores de la época, debido a la *mecanicidad* y falta de originalidad ante la poca intervención creativa, que ellos ven en la fotografía. Una gran paradoja que ésta ha de combatir, es la asunción de que al no ser la fotografía un *trabajo manual*, como dice el público, no puede ser un lenguaje artístico. En la superación de ese primer prejuicio se impone la idea de que lo primordial en toda obra de arte es lo que se ha de decir y cómo decirlo, como dice Emerson:

La originalidad de una obra de arte se refiere a la originalidad de lo que se expresa y a la manera cómo esto se expresa, ya sea en fotografía, en poesía o en pintura, y el artista original es aquel que capta impresiones nuevas y sutiles de la naturaleza; 'las arranca de la naturaleza', como dijo Durero, y las presenta al mundo por medio de la técnica que domina. El hecho de que una técnica sea más difícil de aprender que otra no se puede negar, pero los más grandes pensamientos han sido expresados con la más sencilla de las técnicas, es decir: la escritura.⁴¹¹

Resultado de la gran cantidad de manipulaciones a las que se ven sometidas las impresiones pictorialistas, son tiradas de fotografías diferentes entre sí, que compartirán un mismo negativo, lo que hace pensar a sus autores que dichas obras pertenecen verdaderamente al mundo del arte, dada la diferenciación y unicidad que persiguen. Esto hace

⁴¹⁰ Marie Loup Sougez: *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 189.

⁴¹¹ Peter Henry Emerson citado en Joan Fontcuberta, *Op. Cit.* p. 78.

que dichas fotografías se acaben presentando en exposiciones enmarcadas con marcos voluptuosos, al igual de aquellos que poseían las pinturas que imitaban. Tal es el caso de la exposición organizada en 1891, en el Camera Club de Viena, y la exposición bajo el lema *Liberty-Loyalty*, que se inaugura un año después en Londres. Tras este periodo de manipulaciones, le seguirá una época más austera y purista a principios del siglo XX, aunque todavía quedarán algunos que siguen defendiendo a ultranza la técnica manipulada, como declara Demachy, en 1907, con estas palabras:

¿Ustedes dirán que la práctica de la intervención es peligrosa? No más que el uso de la fotografía directa para fines pictorialistas. Esto puede sonar paradójico, pero creo que es tan inútil para un hombre intentar hacer arte a través de medios puramente mecánicos como sería tonto para un astrónomo elegir la goma bicromatada para copiar el mapa de la Vía Láctea. No digo que siendo la naturaleza hermosa y siendo la fotografía capaz de copiar la naturaleza, entonces la fotografía es Arte. Esto es erróneo. La naturaleza es a menudo hermosa, obviamente, pero nunca artística `per se', por ello no puede haber arte sin la intervención del artista en la factura de la imagen. La naturaleza no es sino un tema para que el artista juegue con él. Las fotografías directas registran el tema, eso es todo –y entre nosotros, lo registran indiferentemente.⁴¹²



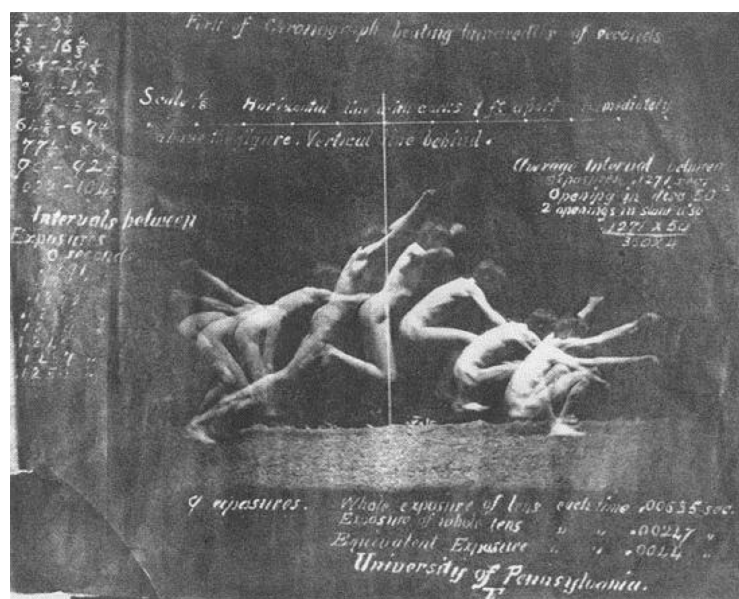
113. Oscar Gustav Rejlander, *Los dos caminos de la vida*, 1857

Como principales autores del movimiento podemos señalar a Peter Henry Emerson y Robert Demachy. Otros son: Alvin Langdon Coburn, Heinrich Kühn, Léonard Misonne, Constant Puyo, James Craig Annan, Richard Polak, George Davison, Lionel Clark, Hugo Henneberg, Fred Holland Day, Gertrude Käsebier, Edward Steichen, Clarence Hudson White y Frederick Henry Evans. En España destaca la obra de José Ortiz Echagüe, Josep Massana, Josep Maria Casals Ariet y Joaquim Pla Janini.

⁴¹² Robert Demachy: «La copia directa y la copia modificada», citado en *Alfred Stieglitz, Camera Work. The complete illustrations 1903-1917*, (Trad. Lila Pagola), Köln: Taschen, 1997, pp. 358-359.

Ejemplo curioso es el sueco Oscar Gustav Rejlander (Clapham, 1813), pionero del fotomontaje en Inglaterra, quien, a base de montar negativos de modelos aislados, va realizando sus composiciones con la intención de que parezcan composiciones unitarias, algo parecido al procedimiento que utilizaba Caravaggio con sus modelos, los cuales iba pintando uno a uno para componer la escena colectiva. Una de las obras más destacadas de Rejlander es *Los dos caminos de la vida* (il. 113), de 1857, donde da cabida al tema de la moral, al representar una amalgama de modelos humanos que personifican el vicio y la virtud. Esta obra, aunque en principio causó gran polémica dentro de las esferas *ostracistas* de la sociedad inglesa, acabó obteniendo el reconocimiento de la reina Victoria, quien no tardó en encargarle fotografías de su familia. Este fotógrafo hará escuela hasta en el terreno de la pintura, donde artistas como Thomas Couture o David Octavius Hill darán cuenta de ello.

Whistler también es motivo de imitación por parte de Craig Annan o Alex Keighley. Thomas Eakins (Filadelfia, 1844), por su parte, busca fuentes de inspiración en los museos o el mundo clásico, después de haber sido un brillante pintor realista comenzó a interesarse por la fotografía y el estudio del movimiento, en 1883 hizo una demostración ante los miembros de la Sociedad Fotográfica de Filadelfia de un obturador instantáneo que había concebido. Empezó a realizar sus propias experiencias sobre este asunto durante el verano de 1885.



114. Thoma Eakins, *Historia de un salto*, 1884-85 (con anotaciones de E. Muybridge)

En Austria, influidos por el movimiento secesionista, tenemos a Hugo Henneberg, Heinrich Kühn, y Hans Watzek. Sus motivos de inspiración son los paisajes envueltos en bruma. Es muy difícil no pensar en Monet ante esta fotografía de 1894, de Henneberg, que, junto con Hans Watzek y Kühn, formó parte del grupo Trifolium (Trébol), desarrollando el procedimiento fotográfico de la goma con tres colores.



115. Hugo Henneberg, *Im Hochsommer*, 1894



116. Claude Monet, *Coquelicots*, 1873

Los pictorialistas en general acaban convirtiéndose en fotógrafos que se agrupaban en asociaciones herméticas y elitistas, que fomentaban exposiciones periódicas, con ciertas limitaciones respecto al acceso de miembros y fotografías, para la difusión de las novedades. Entre las asociaciones más destacadas estarían *The Linked Ring Brother Hood* y el *Camera Club*, así como el *Camera Club*, el *Photo-Secession*, *Photo-Club*, la *Real Sociedad Fotográfica*, la *Sociedade Portuguesa de Fotografia*, la *Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados* o la

Japanese Camera Pictorialist of America. Estas asociaciones buscaban a través de sus miembros, por medio de la publicación de manifiestos y textos técnicos y teóricos, que las instituciones del arte, como Academias y Salones, reconocieran sus fotografías como obras de arte al mismo nivel que era considerada la pintura.



117. E. J. Steichen, Flatiron, 1904



118. Caspar David Friedrich, Abtei im Eichwald, 1809

Sería Alfred Stieglitz (Hoboken, 1864) quien introdujo el pictorialismo en Estados Unidos, donde pronto se convirtió en moda, ya que permitía adquirir la pátina artística europea con un invento práctico al que podía aspirar el interesado americano. Así se convirtió en el mejor método de adquisición de cultura artística, a modo de tradición protésica que podía acercar la vieja cultura europea a un país nuevo. Siguiendo estas premisas, entre las obras más conocidas de Edward Steichen destaca la fotografía del edificio Flatiron, a modo de pastiche entre el nuevo mundo y los ambientes de Friedrich. Steichen es considerado pionero de la fotografía de vanguardia y publicitaria, correspondiéndole las bases de la fotografía moderna. Buscó la interpretación emotiva e impresionista en sus temas y luchó para que la fotografía fuese reconocida como una manifestación artística. También realizó heliogramas con papel japonés, difuminando los contornos y manipulando las fotografías para conseguir efectos artísticos.



119. Man Ray, *Pensée de la femme*, 1921

El pictorialismo, que alcanza su máximo apogeo alrededor del año 1910 y comienza a sufrir su decadencia hacia 1945, por el agotamiento de sus propuestas y determinados cambios sociales, supuso el primer intento de equiparar una producción artística mecánica y reproducible, a la singularidad de la pintura. Búsqueda que se reiniciaría con las vanguardias, en especial con la obra de Man Ray o Moholy Nagy, que optarán por la manipulación de los negativos para crear nuevos universos insólitos. Fruto de esas experiencias surge el rayograma, bautizado así por Man Ray (Filadelfia, 1890). Esta técnica fotográfica sin cámara, empleada desde el siglo XIX, consiste en la obtención de imágenes únicas a partir de las siluetas que los objetos, colocados sobre un papel fotosensible, dejan al ser expuestos a la luz. Man Ray

comienza a usar este método en 1922 poco después de trasladarse a París, logrando una calidad tridimensional añadida por la gradación de tonos. A partir de entonces existirán multitud de artistas que hagan uso de esta técnica. André Breton incluyó este rayograma en la primera edición de *Le surréalisme et la peinture* (*El surrealismo y la pintura*), en 1928, como ejemplo de obra surrealista destacada, titulándolo *Pensée de la femme* (*El pensamiento de la mujer*). Dentro de una forma ovalada que alude a la cabeza femenina, se aprecia la belleza enigmática de los objetos cotidianos cuya transformación, a modo de desplazamiento lingüístico, deleitaba a la vanguardia parisina.



120. Wolfgang Tillmans, *Freischwimmer 26*, 2004

En la actualidad, más que la corriente pictorialista, lo pictórico en la fotografía ha seguido siendo cultivado por muchos fotógrafos que se sienten atraídos por esa cualidad, que de algún modo inaugura la experimentación de Man ray o Moholy-Nagy, al romper con la lógica interna de la fotografía considerada como documento. Si la tarea de muchos fotógrafos se ha invertido, es decir: si su ejercicio ya no consiste en fragmentar y encapsular una parte de la realidad, sino en transformarla alumbrando realidades nuevas como ocurría en el caso de la aparición de la abstracción en pintura, entonces, a partir de ese punto, la misión de esos fotógrafos apenas se diferencia de la del pintor. Artistas contemporáneos como Wolfgang Tillmans (Remscheid, 1968) continúan esta estela, así como muchos pintores que se han pasado al terreno de la fotografía en algún momento. Tillmans no utiliza cámara ni negativos, sino que trabaja directamente sobre el papel fotosensible manipulándolo. Sus obras representan experimentos con los efectos de la luz, el color, el azar y los propios accidentes del proceso, extendiendo «sus investigaciones hacia la imagen abstracta con la adición de pliegues o arrugas que abren las fotografías al espacio tridimensional».⁴¹³ Podemos decir que estas fotografías son el indeterminado territorio híbrido donde pintura y fotografía se entrelazan para desleírse.

⁴¹³ Hans Werner Holzwarth (ed.): «Wolfgang Tillmans», en *Art Now* vol. III, Köln: Taschen, 2008, p. 456.



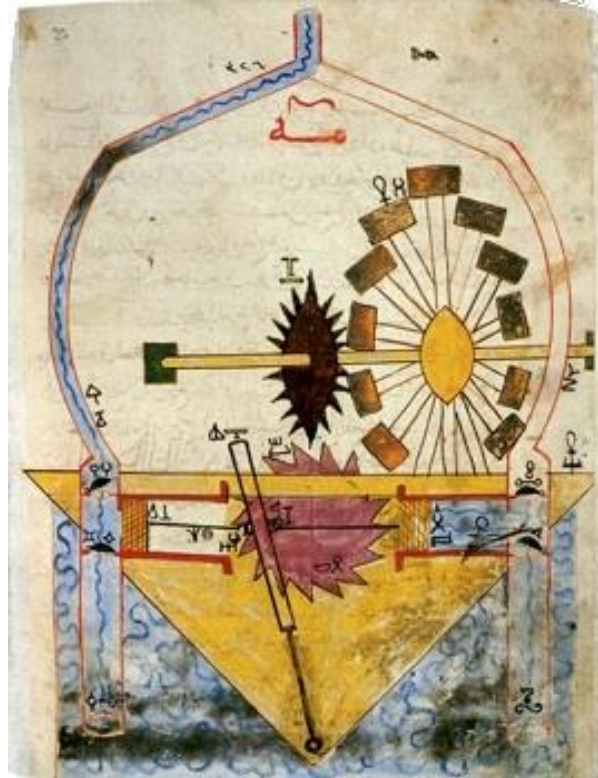
121. Dario Urzay, S.T., 2014

A partir del medio fotográfico ha habido muchos autores que experimentan con la fotografía como soporte para expandir el lenguaje pictórico. Tal es el caso de Dario Urzay (Bilbao, 1958), quien sustituyó la brocha por la cámara fotográfica en su serie *Camera-strokes*, moviendo ésta ante fuentes de luz como si estuviera dando una pincelada, ocasionando grafismos como gestos del artista. Más tarde, Urzay irá complicando su proceso, dejando que la pintura se pinte dentro de este mismo proceso, registrando los procesos físicos y químicos que se dan en la pintura, para reprocesar posteriormente éstos, mediante el uso del ordenador y programas no de tratamiento bidimensional sino tridimensional, en configuraciones abstractas que mantienen una organicidad latente a modo de microscopía de cultivo biológico o macrocosmos de un universo fluido e ilusorio. Sobre estas configuraciones incide luego con pintura física encapsulando todo el conjunto bajo gruesas capas de barniz. Como dice Maaretta Jaukkuri:

Al hablar con el artista sobre las técnicas que está utilizando, se nos abre un campo de fabricación de imágenes verdaderamente contemporáneo. Darío Urzay utiliza imágenes hechas en ordenador, y aplica un método 3D para construir la imagen en una malla que le permite ver el evento visual desde ángulos diferentes.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Maaretta Jaukkuri: «Fluyendo dispersando», en catálogo de exposición: *Dario Urzay. En una fracción*. Madrid: Distrito 4, 2004, p. 140.

3.2.3.- Pintura y *maquinismo*



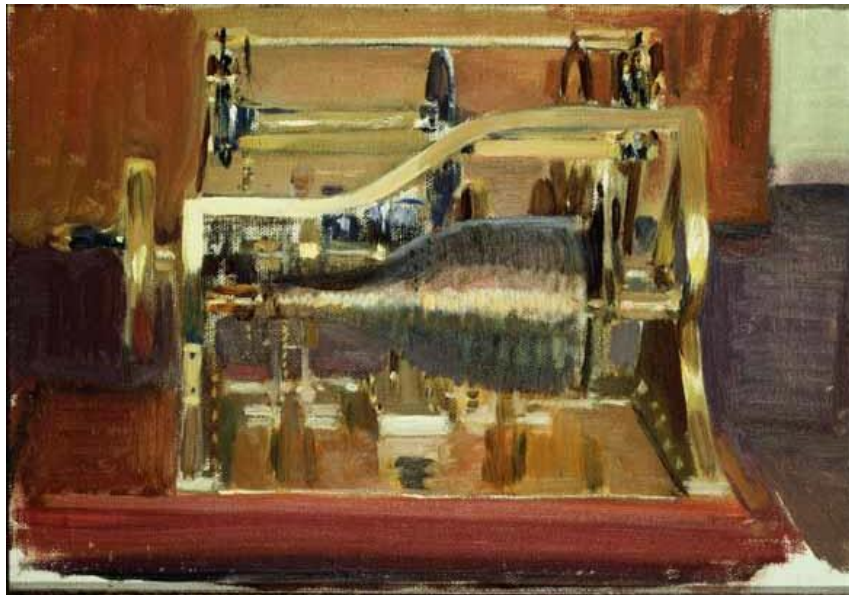
122. Al Jazari, *Libro del conocimiento de los ingeniosos dispositivos mecánicos*, 1206

A partir de la primera revolución industrial, la sustitución de la mano de obra por máquinas, que desempeñaban el trabajo de un gran número de trabajadores, comenzó a ser cada vez más frecuente. Dicha revolución dio comienzo en Inglaterra con la invención de la máquina de vapor por James Watt, que fue patentada en 1776. Tras un sinnúmero de aplicaciones le sucederían, extendiéndose progresivamente, un empleo de máquinas que ya no nos abandonarían. Máquinas que se iban sofisticando, no sólo para remplazar el esfuerzo físico sino también el intelectual. Lo destacable es que este cambio en los procesos de producción transformaría el mundo cualitativamente; su economía, la vida social de las gentes y sobre todo su mentalidad, que, al ritmo de los procesos industriales, iría mecanizándose y acelerándose para ser capaz de asimilar toda la veloz dinámica que comenzaba a adquirir el mundo. Un fenómeno que llega hasta nuestros días si consideramos que, aunque de manera diferente, la revolución electrónica que nosotros experimentamos es consecuencia directa de todo aquello que comenzó a gestarse a finales del siglo XVIII. Desde esa perspectiva todo lo que son ordenadores, microprocesadores, informática y los robots, entrarían dentro de la línea argumentativa de este apartado.

Respecto a la relación que el ser humano ha tenido con la técnica durante su evolución, Lewis Mumford, en su libro *Técnica y Civilización* (1934), distingue tres etapas: *eotécnica*, *paleotécnica* y *neotécnica*. En la primera se encuentra el origen de la actual máquina, correspondiendo al período donde tienen lugar parte de los descubrimientos e invenciones que sirven de base para el desarrollo mecánico posterior. En la fase *paleotécnica* se consolidan y se sistematizan los grandes avances que se habían realizado. Período en el que tiene lugar la revolución industrial. La fase *neotécnica* representa una mutación donde los conceptos y anticipaciones de las visiones futuristas de Roger Bacon, Leonardo de Vinci, Francis Bacon y otros, encontrarán en esta época sus sueños realizados. Aquellos primeros esbozos del siglo XV, se llevan a cabo ahora con la perfección exquisita que posibilita la nueva tecnología mecánica. La vida del ser humano comenzó a correr paralela al descubrimiento de un universo mecánico que se iría desarrollando como extensiones imprescindibles, tal y como relata Mumford:

Desde que los fines de la vida práctica encontraban su justificación y su marco apropiado de ideas en la filosofía natural del siglo XVII: esta filosofía ha seguido siendo la creencia de trabajo de la técnica, aun cuando su ideología haya sido discutida, modificada, aplicada, y en parte minada por la ulterior prosecución de la misma ciencia. Una serie de pensadores, Bacon, Descartes, Galileo, Newton y Pascal delimitaron el dominio de la ciencia, elaboraron su técnica especial de investigación y demostraron su eficacia.⁴¹⁵

La máquina y la representación pictórica



123. Joaquín Sorolla, *Usillo sin fin*, 1917

En 1973, Marc Le Bot escribiría un libro titulado como nuestro epígrafe: *Pintura y maquinismo*, donde describe la alianza y relaciones que, a partir de los fenómenos destacados, comienzan a surgir entre el arte de vanguardia y la tecnificación desde una perspectiva

⁴¹⁵ Lewis Mumford: *Técnica y civilización*, Madrid: Alianza, 1997, pp. 60-61.

sociológica, una relación entre práctica artística y práctica técnica que se volverá inseparable. El argumento del libro establece una articulación histórica entre los cambios producidos por la tecnología y los cambios en el estilo de las diferentes vanguardias, tratando de dilucidar el modo en que las innovaciones en los recursos, que el ser humano adquiere para transformar la materia, interactúan con las innovaciones que se dan en el terreno del arte. Un fenómeno que el autor denomina maquinismo, que desempeñaría, al hilo de la quiebra en la representación desarrollado en el apartado anterior, un papel fundamental en la crisis representativa, como quiebra continuada, en la que se sumergen las vanguardias del siglo XX. Al respecto la imagen de la máquina, lo mecánico y todo aparato relacionado, como dispositivo reflexivo, comenzarán a inundar el acervo iconográfico de los pintores de las primeras vanguardias, cambiando no solo la temática y la técnica de aplicación de la materia pictórica, sino el modelo formal de representación, que reemplaza la ventana albertiana, el cubo escenográfico renacentista.

Por otra parte no hemos de olvidar que, junto a la carrera incesante de descubrimientos que se suceden a lo largo del siglo XIX, no solo ejercerá un papel fundamental este nuevo ambiente mecánico instaurado en la sociedad, sino que serán también los descubrimientos de la *tecnociencia*, como la química, la termodinámica y el electromagnetismo, los que se sumarán para contribuir a dar lugar a un nuevo espíritu de la época. Por eso debemos leer el término maquinismo no solo como algo que afecta en una mecánica concreta relacionada con la fuerza del trabajo, sino como una relación de factores en sintonía, tanto instrumental como fenoménica, derivados de la investigación científica, que afectan al sentir, a la reflexión y al conocimiento de una época. Esto implica ver el devenir de los diferentes movimientos y estilos que se irán sucediendo a lo largo del siglo XX, hasta nuestros días, desde un prisma condicionado por el determinismo técnico, que se desarrolla al encuentro de lo que acabará siendo un determinismo económico.

Existe, entonces, una correlación entre los nuevos espacios modernos, altamente tecnificados por la incursión de las máquinas, y las modificaciones perceptivas que van entrando en la escena de la representación pictórica del siglo XX. Unas modificaciones de la experiencia perceptiva, de las que ya se trata de hacer eco el movimiento impresionista. El ojo, que podía mostrarse inocente desde la linealidad que marca la ventana renacentista, se vuelve ahora insostenible, pues ya no abre su mirada al espectáculo que le brinda la naturaleza, sino a una nueva espacialidad mediada por el aparato técnico. En ese sentido, siguiendo la línea argumentativa marcada por Gombrich, ver corresponderá siempre a interpretar, es decir que: más allá de ese aparato que entra a formar parte para quebrar la representación de la escena renacentista y en contra de las formulaciones hechas por Ruskin en 1856,⁴¹⁶ quien perseguía que el artista encontrara ese 'ojo inocente', ver significa poner en funcionamiento una mecánica reflexiva. Cosa de la que pronto se cerciorarían los movimientos de las primeras vanguardias, en especial las incursiones que, a lo largo de toda su obra, mantuvo Marcel Duchamp, cuya obra se sitúa como un dispositivo que representa el accionamiento de esa mecánica reflexiva, siendo el aparato representado más evidente en unas obras que en otras, es decir: en el Gran Vidrio podemos observar claramente representada una maquinaria.

⁴¹⁶ Para Ruskin el artista ha de recuperar «una especie de percepción infantil de esas manchas de color, meramente en cuanto tales, sin conciencia de lo que significan, como las vería un ciego si de pronto recobrara la vista». Citado por Ernst Gombrich: *Arte e ilusión*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p.258.



124. Marcel Duchamp, *Le Mariée*, 1912

Este paradigma mecánico, que viene antecedido por los descubrimientos técnicos e invenciones mecánicas que se han ido produciendo desde la Alta Edad Media aplicadas a diversos campos, se muestra tras la revolución industrial con un esplendor tal que la sociedad entera es testigo de su alcance. Tras la quiebra que se produce ante la mimesis naturalista, será ahora la máquina la que se instaure como modelo para la creación visual más vanguardista. Como nos dice Juan Martínez Moro:

El modelo es ahora la máquina, símbolo de unidad funcional en la que las partes se supeditan a una consecuencia pragmática. Los elementos de la representación buscan mostrar su mejor vista, aquella proyección (alzado, frente o perfil) sobre el plano de la representación que contenga más información, aún a costa de perder belleza y coherencia naturalista. En consecuencia, la imagen irá perdiendo valores artísticos clásicos para ganar en poder y claridad comunicativa. No obstante, ello no significará abandonar todos los órdenes de la estética, sobre todo si identificamos esta con parámetros cognitivos, en la medida en que ineludiblemente se seguirá estando bajo el latente imperativo plástico que ostenta toda creación visual.⁴¹⁷

Por ello, el modelo que impone la máquina hará reflexionar a muchos artistas, como en el caso de Fernand Léger, quien escribe: «El elemento mecánico no es un fin, sino un medio. Lo considero simplemente una ‘materia prima’ plástica como los elementos de un paisaje o una naturaleza muerta».⁴¹⁸ En esta onda, más allá de la pintura figurativa que pretende hacerse eco de los paisajes industriales, será el cubismo, el futurismo italiano y el constructivismo ruso,

⁴¹⁷ Juan Martínez Moro: *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón: Trea, 2004, p. 158.

⁴¹⁸ Fernand Léger: *Funciones de la pintura*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 49.

los movimientos que se encarguen de llevar a la representación pictórica el espíritu mecánico de principios de siglo XX. Espíritu que se deja entrever en la aplicación de un código mecánico y en la mayor impresión de dinamismo o la representación de máquinas no reales, que sólo existen como fruto de la pura invención del artista. Así el arte comienza a entrar en una etapa visionaria donde, a través de sus representaciones, parece adelantar un posible futuro, rayando una frontera controvertida que hace cuestionarse a los teóricos de la época si esas creaciones corresponden o no a obras de arte. Estas nuevas representaciones tratan de augurar una utopía, un futuro prometedor en aras de un progreso que libere al hombre del yugo del trabajo manual. Desde esta perspectiva es lógico que la actividad de Marcel Duchamp durante el siglo XX fuera clave, pues marca un puente entre las tendencias cubistas, futuristas y dadaístas, que se dan cuenta de la mecanización sufrida por la sociedad a partir de la revolución industrial incidiendo en ello, y los posteriores movimientos conceptuales, que se cuestionan el sentido de la implicación manual en la obra de arte, tal y como Duchamp propuso con la incursión del ready-made y con su actitud perezosa, al cesar su actividad; gesto con el que no hacía otra cosa que reivindicar aquello que ya señalara Leonardo da Vinci: que la actividad artística es una cosa puramente mental, en el sentido de que son las ideas las que han de anteceder al trabajo.

Nueva ideología



125. Francis Picabia, *Fille Née Sans Mère*, 1916-1917

Todos estos cambios sufridos en los inicios de un siglo convulso inaugurarán una nueva ideología de vanguardia, donde la influencia de la mediación mecánica aparecerá de un modo u otro interfiriendo la representación y rompiendo con el ideal realista del siglo XIX. La pintura se alza, asistida por la conciencia que aporta el maquinismo, al descubrimiento de realidades que recrea la propia obra de arte, dando un paso más allá y rompiendo con los ideales realistas devenidos del concepto de mimesis, desarrollado siglos atrás. Una mecánica que, como dio cuenta Benjamin, aplicada a los medios de reproducción, instaurará un nuevo régimen en la

política de la circulación de las imágenes, afectando, en concreto, al estatus privilegiado que hasta entonces había mantenido la obra de arte. Al entrar el juego el maquinismo, la mecánica en el arte, se desbarata cualquier reminiscencia romántica que pudiera haber quedado en la concepción de la actividad artística, como la expresión 'el arte por el arte', que resguardaba a éste dentro de unos parámetros de una supuesta pureza. Todas las innovaciones que trae consigo la aceleración que establece la máquina, corrompen de raíz cualquier atisbo de ensimismamiento romántico del encerramiento en el sí mismo de la obra. La máquina, en su disposición productiva, demanda la utilidad de cualquier acción, que los hechos sirvan para algo, que generen una circulación, comunicación e interacción de los diferentes agentes implicados. Aun así, dicha utilidad, mientras que movimientos artísticos socialistas la ensalzan en sus representaciones, otros, como sucede en el dadaísmo, la cuestionan y critican, acogiendo la estética de la máquina como pretexto para extender sus juegos metafóricos.



126. Francis Picabia, *Amorous parade*, 1917

Si la máquina como culminación y símbolo del progreso, proyecto iniciado en la Ilustración, promesa de la felicidad a la que nos llevarían unos planteamientos basados en la razón y la ciencia, nos había conducido a la masacre y muerte generada por la Primera guerra Mundial, quería decir que dicha máquina guardaba tras de sí una cara oculta y siniestra. En ese momento, la confianza depositada en la máquina entra en crisis, siendo el dadaísmo uno de los primeros movimientos en darse cuenta de ello y actuar en consecuencia, tomando como centro temático a la máquina. Uno de los autores que más profundiza en esta crítica es Francis Picabia (París, 1879), que comienza a pintar construcciones de máquinas solteras, *solipsistas* y

masturbatorias, que poseen mucha relación con las de Duchamp, en un imposible funcionamiento que nada produce. Como el mismo Picabia comentaría:

La máquina se ha convertido... en una parte de la vida humana, tal vez incluso en su alma. En la búsqueda de formas mediante las que interpretamos ideas o a través de las cuales exponemos características humanas, he dado finalmente con la forma de apariencia más brillantemente plástica y cargada de simbolismo. He reclutado a la maquinaria del mundo moderno... quiero decir... para trabajar sobre ella... hasta que alcance la cima del simbolismo mecánico.⁴¹⁹

Máquinas inútiles y absurdas que ponen en cuestión el sistema productivo en el que la sociedad se ha ido insertando. Críticas que, en el caso de Picabia, se ven reforzadas al tratar, mediante sus títulos, de ofrecer una consideración sentimental. Esta línea de contraste entre el hombre y la máquina dará lugar a toda una serie de reflexiones que van en la línea de los autómatas, seres que han caído en la red alienante de la máquina y ya no hacen más que repetir una acción, vacíos de sentimientos. Una línea argumental de fusión del hombre y la máquina que llegará hasta nuestros días con el tema del ciborg. El dadaísmo, en su disposición de objetos representados que asemejan máquinas, no busca una belleza estética, relacionada con el concepto tradicional que se tiene de ésta, sino llevar a cabo un ejercicio (irónico) de neutralización, dirigido en contra del sentido común.



127. Jean Tinguely, *Meta-matic n° 17*, 1959

⁴¹⁹ Francis Picabia citado por William A. Camfield: «Diseños maquinomórficos y dadá, 1915-1921», en catálogo de exposición *Francis Picabia. Máquinas españolas*, Valencia: IVAM y Barcelona: Fundación Tàpies, 1995-1996, p. 24.

Una ideología parecida a la que inauguran los dadaístas en los años diez, sería la seguida por los neodadaístas del Nuevo Realismo Francés en los años sesenta, donde, en la misma línea de Picabia, destaca Jean Tinguely (Friburgo, 1925), que se especializaría en la realización de unas máquinas inútiles que, en vez de ser representadas en dos dimensiones, transportaría al cinético mundo tridimensional. Máquinas reales cuyos engranajes, bielas, cuerdas y demás, realizaban esfuerzos nulos, no produciendo absolutamente nada. De éstas, las primeras que hizo pintaban solas, en clara alusión crítica al expresionismo abstracto. En definitiva, al albor de la velocidad que imprimía el nuevo estilo de vida, como explica Klaus Littman:

El arte debía ser arte vivo: agitación, manifestación y revolución. Los medios de comunicación también fueron utilizados por los artistas: panfletos, teatro en la calle, eventos, discursos, manifiestos y reuniones tormentosas. Tinguely era etnólogo del presente, destripaba las máquinas que facilitaban el estilo de vida actual mientras que estaban ya envejeciéndose, y las convertía en una paráfrasis de la revolución industrial, brevemente, antes de que fueran sustituidas por la era electrónica.⁴²⁰

Pintura y repetición mecánica



128. Theo Jansen, *Painting Machine*, 1981

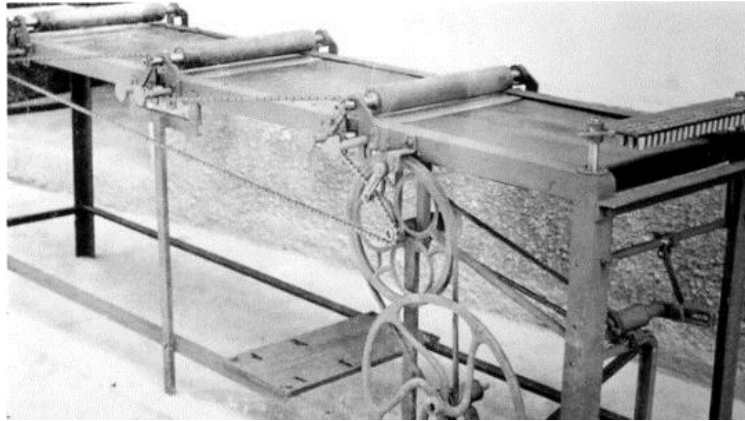
⁴²⁰ Klaus Littmann: «Viaje a Valencia», en catálogo de exposición *Jean Tinguely. Retrospectiva*, Valencia: IVAM, 2008, p.34.

Siguiendo la estela de Tinguely, Theo Jansen (Scheveningen, 1948), desarrolló en 1981 una máquina de pintar, en la ciudad de Delft, a la que siguieron unas construcciones de grandes figuras que imitan esqueletos de animales que son capaces de caminar usando la fuerza del viento (Strandbeest). Fusionando arte e ingeniería, Jansen se muestra partidario de borrar las fronteras que existen entre los dos ámbitos. La *Máquina de pintar*, punto de inflexión en su obra que lo derivaría posteriormente a la escultura, suponía una rociadora fotosensible de realizar graffitis. El rociador se alzaba encima de una construcción de madera que se movía a lo largo y ancho de la pared, reaccionando a las sombras y luces tenues, que recogía de la lectura del cuarto donde estaba situada y que iba traduciendo sobre la pared, creando una imagen fotográfica, en el cual toda perspectiva está extinta.

El objetivo que tratamos de hacer patente aquí, es comprobar cómo la influencia de la máquina acoplada a la confección de la pintura, contribuirá a cambiar, desde este momento en adelante, la conciencia del pintor. Un cambio que se produce a la hora de representar determinados temas, haciéndose eco del nuevo 'paisaje' humano, y en el momento de utilizar uno u otro registro sobre la tela (la pulsión táctil elegida por el pintor), su *máquina comunicativa*, que explicábamos en el apartado dedicado a la fenomenología de la imagen (Cfr. 1.2.), donde analizábamos el texto pictórico. Es decir: que podemos comprobar cómo una parte de la pintura, a partir de la incursión de la máquina en los procesos productivos, deriva hacia unos procedimientos que, al igual que sucede en las máquinas, mantienen comportamientos repetitivos de precisión y sincronía, que convierten al ejecutante casi en un robot, pinturas en las que trataremos de profundizar en el próximo capítulo. Un acercamiento que, al extremo, acaba sustituyendo por completo a dicho ejecutante por la máquina, lo que nos derivaría al estudio de esa vertiente denominada Generative Art (Arte generativo),⁴²¹ donde, a partir de un programa, el robot realiza la obra de un modo completamente autónomo.



⁴²¹ El arte generativo se refiere a aquel que ha sido creado entero o una parte por el uso de un sistema autónomo no humano, que acaba determinando el resultado de la obra, dado que a partir de un primer impulso que realiza el artista al confeccionar el programa, será la máquina la que comience a tomar decisiones. Aquí el trabajo artístico generado es algorítmicamente determinado.



129. Giuseppe Pinot-Gallizano y su equipo experimentando en Alba (Italia) con la máquina de pintura industrial, 1956

Esta producción autónoma que puede ofrecer la máquina, antes de entrar en las profundidades *computerizadas* que trataremos más adelante, ya están insertas en las inquietudes de los pintores mucho antes que Jansen. Tal es el caso del pintor Giuseppe Pinot-Gallizio (Alba, 1902), artista perteneciente a la Internacional Situacionista, quien inventó una máquina industrial de hacer pintura a partir de resinas de secado rápido. Con ello, el artista calificaba sus pinturas como ‘Tergiversaciones urbanas’. Estas consistían en rollos de tela pintados por dicha máquina, con los que pretendía cubrir ciudades enteras. En definitiva, quería expandir la pintura por el paisaje para crear nuevos ambientes que contribuyeran a romper con la monotonía en la que, para él, se hallaba inmerso el público.

La automatización social

Con la revolución industrial una nueva visión del mundo aparece, uniendo investigación y aplicación. Desde ese momento lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial se verán confrontados en una carrera donde, progresivamente, lo orgánico irá siendo sustituido por lo inorgánico. Desde esta conciencia maquinista, el arte dotará a la vida urbana de un nuevo modelo estructural e icónico, lo que a su vez derivará en la transformación del arte, de representativo a informativo. «Una intuición profética», que Giulio Carlo Argan explica así:

(...) el arte, que ya no puede ser representativo al no quedar valores institucionalizados que representar, será informativo, visualizará momento a momento la historia que se hace y establecerá un circuito de comunicación entre los miembros de la comunidad.⁴²²

Una idea que adquirirá vigencia en la posterior sociedad de consumo, pero cuyo germen ya se halla inserto en el cubismo, el futurismo y el constructivismo. Asimismo, los nuevos medios icónicos que comenzarán a surgir se presentan idóneos, por su respuesta inmediata, dentro de una nueva sociedad donde la mecánica está cada vez más presente.

Fruto de esa presencia e idea de conjunción o fusión del hombre y la máquina, es el concepto del autómatas, que comenzará a desarrollarse en muchas creaciones artísticas como crítica o reflexión de la sustitución masiva a la que el ser humano se ve sometido. Si nos

⁴²² Giulio Carlo Argan: *Historia del arte moderno*, Valencia: Fernando Torres, 1977, p 399.

fijamos en la representación del cuerpo humano, como género que la pintura ha desarrollado durante toda su historia, podemos hacernos eco del grado de interés que suscita en los pintores dicha conjunción entre el humano y la máquina. Preocupaciones que se verán plasmadas en las representaciones pictóricas apoyadas por relatos literarios que ahondan en la misma preocupación.



130. George Grosz, *Republican Automatons*, 1920

Podemos decir que la intermediación y la conceptualización de la máquina, al igual que lo hace en la relación del resto de personas, comienza a interferir en el proceder del pintor. Relatos que tratan de dar vida a una venus ideal o representación de un cuerpo futuro, tal y como lo hace la novela de *Frankenstein*, de 1818, escrita por Mary Shelley, que se presenta a modo de moderno Prometeo, que pone sobre el tapete cuestiones en torno a la moral científica. O su posible versión femenina en *La Eva futura*, de 1886, novela escrita por Auguste Villiers de L'Isle-Adam, donde su protagonista reemplaza el amor de su hermosa mujer, por una réplica fabricada o Genoide,⁴²³ espiritualmente superior. Otros relatos que se pueden unir a este tipo de reflexiones y que servirán igualmente de inspiración a los pintores pueden ser: la

⁴²³ *Ginoide* o *fembot* es la denominación que se le da a un robot antropomorfo de fisionomía femenina, aunque en el lenguaje coloquial el término androide suele usarse para ambos casos, masculino o femenino. Este término tiene relación con el de Androide, que corresponde a la denominación que se le da a un robot u organismo sintético antropomorfo que, además de imitar la apariencia humana, imita algunos aspectos de su conducta de manera autónoma. Es un término mencionado por primera vez por Alberto Magno en 1270 y popularizado por el autor francés Auguste Villiers en su novela de 1886 *L'Ève future*.

farsa manipulación de *El jugador de ajedrez de Maelzel* (1836) de Poe o el desengaño de *El hombre de arena* (1817) de E.T.A. Hoffman. Todo un mundo mecanizado que comienza a ser engañoso tras la apariencia de lo orgánico, que también reflejan películas de ficción como la famosa *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang o la, más moderna, *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, con sus replicantes.



131. Autómata del siglo XVIII

En realidad, la historia y evolución del concepto de autómata se halla inserto en las reflexiones del ser humano desde antes de la civilización griega, siendo una constante que pasa por todas las épocas hasta llegar, de manera reforzada, debido a la gran progresión que ha alcanzado la máquina, al momento actual. Esos inicios a los que aludimos y que marcan el comienzo de cierta reflexión de lo que más tarde se considerará como autómata, vienen precedidos por la perplejidad que ocasionaba el mundo falsamente animado de la máscara. Sin embargo, antes de llegar a su concreción, a su configuración que lo acerca a lo humano, su historia está plagada de artefactos mecánicos, como juguetes, relojes, mecanismos hidráulicos, etc., que fascinaban a las gentes que se acercaban a descubrir su funcionamiento, de ahí que en multitud de ocasiones fueran aprovechados para la realización de trucos de magia. Un interés que desemboca, por el lado de la investigación científico-tecnológica, en todos esos robots que sustituyen al ser humano en sus tareas y, por el lado de la ciencia-ficción, en un robot que sustituye al humano mismo. Una investigación científica que, junto con la de la Inteligencia Artificial, aspira a que en un futuro el robot o androide llegue a poseer conciencia, hecho que, derivado de todos esos relatos de ficción, todavía hoy es fuente de debate.



132. Hans Bellmer, *Plate from La Poupée*, 1936

Una imitación de lo humano que daría lugar a las reflexiones en torno a 'lo siniestro', que Freud y, antes que él, E. Jentsch en su *Zur Psychologie des Unheimlichen*, de 1906, elaboraron a partir de la lectura de la obra ya mencionada de Hoffmann. Como dice Jentsch: «duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte».⁴²⁴ Un concepto en el que encuentra cierta actitud de fascinación infantil, de juego y hasta deseo erótico, que el movimiento dadaísta aprovecharía para sus obras. En palabras de Freud, a través del análisis del relato de Hoffman, la angustia de lo siniestro es observada como deseo, al no saber muy bien dónde se halla el límite entre lo que está animado y lo que no. Miedo y deseo, extrañeza y complicidad, terror y fascinación. El autómata representa la pura ambigüedad entre el mundo inerte de lo mecánico y mineral y el mundo sensible de la carne y el pensamiento. Podemos considerarlo igualmente una especie de eslabón perdido entre la magia alquímica y la ciencia moderna. Entre el deseo y lo siniestro se encuentra la obra de Hans Bellmer (Katowice, 1902), fotógrafo surrealista que en 1933 confeccionó la primera versión de su obra más conocida: *La Muñeca*. Objeto artificial con pretensiones eróticas y múltiples posibilidades anatómicas, que resume las inquietudes que, por entonces, invadían las reflexiones del movimiento. Con ella, Bellmer intenta descubrir la mecánica del deseo y desenmascarar el inconsciente psíquico que gobierna al ser humano. Con el tiempo, sus trabajos servirán de referencia a artistas contemporáneos como Cindy Sherman y otros.

⁴²⁴ E. Jentsch citado por Sigmund Freud: «Lo siniestro», en *Obras Completas* tomo XVII, Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p.226.

Todo este mundo de los autómatas ejercen una profunda influencia en el filósofo Julien Offray de La Mettrie, que, rebatiendo el dualismo de Descartes, en *El hombre máquina* (1748), se aventura a decir que cualquier forma de vida puede explicarse en términos puramente materialistas, considerando a los seres humanos productos de dispositivos, cuyo funcionamiento interno, hasta espiritual y psicológico, se descubrirá a través de la aplicación del método científico. Una filosofía del conocimiento del 'sí mismo' del ser y de su control absoluto. La Mettrie confía en que se puede dotar de pensamiento a la materia, según señala: «Los metafísicos, que han insinuado que la materia bien podría tener la facultad de pensar no han deshonrado su razón».⁴²⁵ Dicha creencia —que es posible dotar de pensamiento a la materia— es la hipótesis que mantienen los relatos mencionados, que ven posible que la unión de la mecánica y el aliento aportado por los avances científico-tecnológicos, genere el nacimiento de un nuevo 'cuerpo', que tome forma en la figura del ciborg. Todo un mundo de cirugías tecnológicas posibles que borran los límites entre el cuerpo humano y la máquina. Cuestiones protésicas que ya podemos ver ensayadas en la realidad y que sirven de caldo de cultivo para la representación artística. Un debate donde, ahondando en las reflexiones sobre 'lo siniestro' de Freud, no se sabe si el cuerpo se convierte en máquina o al revés, como indicaba La Mettrie siglos atrás:

Cuando uno de estos aparatos mecánicos se convierte en una parte funcional de un humano, resulta más y más difícil decidir si el objeto asimilado es humano o máquina... el *cyborg* no es solo una combinación ordinaria de humano y máquina, como una persona que usara una herramienta. El ciborg es una relación particular entre un humano y una máquina en el sentido en que la máquina necesita funcionar sin conciencia para cooperar con los controles homeostáticos autónomos del propio cuerpo.⁴²⁶

Con la idea del ciborg la fusión del cuerpo y la máquina está completada, de tal forma que ahora el cuerpo aparecerá con posibilidades infinitas. Serán muchos los artistas que traten dicho tema en sus representaciones pictóricas de carácter metamórfico. En realidad, recabaré en el arte y la ciencia ficción la misión de exploración de nuestros miedos más ocultos relativos a este tema. En ese sentido, la estética que aportan las nuevas tecnologías, es un modo de entender la propia función del arte en un contexto de cambio constante, donde la máquina juega su papel. Como nos comenta Molinuevo recordando a McLuhan:

La función del artista, que consiste en corregir el sesgo inconsciente de una cultura dada, puede ser traicionada si se limita meramente a repetir el sesgo de una cultura sin reajustarlo. En este sentido, el papel del arte consiste en crear los medios para percibir, creando entornos alternativos que abran las puertas entre la percepción a la gente que, de otro modo, permanecería insensible en una situación desprovista de percepciones (...). En una época de cambio acelerado se vuelve urgente la necesidad de percibir el entorno. Nuevos entornos reajustarán nuestros umbrales sensoriales. Y estos, a su vez, afectarán más tarde a nuestras perspectivas y expectativas.⁴²⁷

⁴²⁵ Julián Offrey de La Mettrie: *El hombre máquina*, Buenos Aires: Eudeba, 1961, p. 31.

⁴²⁶ David F. Channell: *The Vital Machine: A study of Technology and Organic Life*. Nueva York: Oxford University Press, 1991, p. 129, citado en Mark Dery: *Velocidad de escape*, Madrid: Siruela, 1995. p. 253.

⁴²⁷ Marshall McLuhan y Harley Parker: *Though the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*, New York: Harper&Row, 1969, pp. 241 y 252. Citado en José Luis Molinuevo: «Entre la tecnolustración y el tecnoromanticismo», en Domingo Hernández Sánchez, Domingo (ed.): *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2003. pp. 98-99.

En un entorno complejo y confuso el artista ha de ser capaz de actuar de corrector de esa potencia que arrastra a la sociedad inconscientemente, de tal forma que, mediante sus construcciones reflexivas, pueda llegar a reajustar cierta adaptación sensorial. Podemos decir que los artistas que aceptan el reto de trabajar al límite de las posibilidades del cuerpo, se arriesgan para mostrar al resto de la sociedad un camino a partir de una paulatina aceptación. Tal es el caso de la controvertida Orlan (Mireille Suzanne Francette Porte, 1947), quien, utilizando su cuerpo como lienzo, adopta un método que pudiéramos calificar de pictórico pues va copiando partes de caras de mujeres representadas por la historia de la pintura para construir su propio 'frankenstein' en ella misma, a partir de retazos de aquellas. Orlan se jacta de ser la primera artista en utilizar la cirugía plástica para hacer su propio autorretrato, en la búsqueda de su identidad; procediendo mediante una fría lógica cartesiana, cuyo objetivo es *deconstruir* las imágenes mitológicas de mujeres y recombinarlas en su rostro para crearse a sí misma. ¿Por qué esas mujeres?, a lo que Orlan contesta: —«Diana por su característica de diosa agresiva, Psyché por su belleza espiritual, Europa de Gustave Moreau por su amor a la aventura, la Venus de Boticelli por ser la diosa de la fertilidad y la Mona Lisa de Leonardo por su inteligencia».⁴²⁸ Está claro que, en los artistas que experimentan los límites de lo orgánico, se da la búsqueda que insinuara Foucault: «Sin duda, el objetivo principal hoy no es descubrir, sino rechazar lo que somos. Nos es preciso imaginar y construir lo que podríamos ser».⁴²⁹ Pensamiento al que también se podría añadir el que sigue, de Hubert Dreyfus: «A partir de la idea de que el yo no nos es dado, hay una sola consecuencia práctica: tenemos que crearnos a nosotros mismos como una obra de arte».⁴³⁰



133. Neil Harbisson interpretando un concierto de color, Museum of Jewish Heritage, Nueva York, 2013.
A la derecha: Traducción cromática de *La primavera*, de Vivaldi

⁴²⁸ Corinne Sacca-Abadi: «Orlan. La caída de la metáfora: cuando lo real se adueña de la escena», en revista *Otra Mirada*, Buenos Aires: APA, Vol. I, No 1, junio 2002.

⁴²⁹ Michel Foucault: *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1990. p. 24.

⁴³⁰ Hubert Dreyfus: «Sobre el ordenamiento de las cosas. El ser y el poder en Heidegger y en Foucault». En: VV.AA.: *Michel Foucault Filósofo*, Barcelona: Gedisa, 1995, p.99.

En las antípodas de la sofisticada Orlan, podemos encontrar el caso funcional de Neil Harbisson (Belfast, 1982), quien, de forma natural debido a su discapacidad, lleva implantado un tercer ojo electrónico (sensor de color), conectado por un cable de audio a un chip situado a la altura de su nuca, que le hace superar su *acromatopsia*,⁴³¹ traduciendo los colores que tiene delante a sonidos que él ha aprendido a reconocer. Harbisson percibe de manera objetiva los colores, pues las frecuencias de luz de éstos las traduce a sonidos. A partir de esta particularidad, que hace que su sentido auditivo se expanda, se ha lanzado a la realización de exposiciones y conciertos. Al contrario que Orlan, su implante no cubre una función estética, sino que supone una herramienta para crear obras en las que el artista trata de sacar el máximo partido a la utilización singular de su sentido auditivo, que acaba convirtiéndose en una *sonocromatopsia* con la que experimenta artísticamente. Harbisson afirma que su pintura es sonocromática, que para él pintar, como declaraba Kandinsky, es componer música. Harbisson puede hacer cuadros a partir de música, pero también los cuadros representan sonidos para él. Esto tiene que ver con la idea de las extensiones del ser humano que tenía McLuhan al hablar de los medios, cuestiones que ya tratamos en el segundo capítulo (cfr. 2.3.1).



134. John Craig Freeman, *Campo de refugiados virtual*, 2011

En consecuencia, despejando la concepción del ciborg como ese héroe de ciencia-ficción que establece extremos inauditos, hemos descubierto una manera más natural de aceptarlo. Dado que el ser humano está siendo, cada vez en mayor medida, asistido diariamente por la tecnología, integrándose poco a poco en su propio cuerpo para aumentar sus capacidades, es un tema que debemos contemplar y asimilar. En ese sentido, conectados y dependientes de cuantos dispositivos tecnológicos nos rodean habitualmente, podría afirmarse que todos somos ya un poco ciborgs. Siguiendo esta idea hemos de percatarnos que cada vez tenemos

⁴³¹ La acromatopsia, también llamada *monocromatismo*, es una enfermedad congénita y no progresiva que consiste en una anomalía de la visión a consecuencia de la cual sólo son percibidos los valores de luminosidad (claridad/oscuridad) que, de forma imprecisa, traduciríamos como 'blanco' y 'negro'. La enfermedad está producida por una alteración en las células *fotorreceptoras* de la retina sensibles al color que son los conos.

una mayor facilidad de acceso a dispositivos más sofisticados donde la imagen se ‘instala’, muy cerca de nuestro aparato perceptivo. Tal es el caso de las recientes *Google Glass*, que hacen flotar imágenes sobre el cristal de la gafa, un mecanismo parecido al que, por ejemplo, también se puede instalar en el cristal de un parabrisas de coche. Más cerca del ojo todavía, también existen ya un tipo de lentillas que provocan que el individuo que la lleva se sumerja, como en los anteriores casos, en una ‘realidad aumentada’. En el aprovechamiento de estos dispositivos para el arte, podemos nombrar la obra *Campo de refugiados*, de John Craig Freeman (California, 1959). Una obra instalada en los dispositivos móviles de los visitantes de la Bienal de Venecia de 2011, donde aparecen dos pabellones virtuales fuera de recorrido físico. Las posibilidades de todo este tipo de obras y aplicaciones están aún por descubrir y será cada vez mayor el número de artistas que se decidan por utilizar estos soportes para la realización de sus obras. Esta apropiación de los espacios *suprarreales* no conlleva aumentar la realidad sino aumentar la información sobre ella, investigando sobre las diferentes formas de declinar la realidad y las posibilidades que posee la infiltración de la tecnología.

3.3.- DIALÉCTICA DE LA PINTURA CON LOS MEDIOS ICÓNICOS

3.3.1.- Los medios icónicos de ‘imagen fija’ y la pintura

Grabado y pintura

Antes de entrar en un análisis de lo que supone la influencia ejercida por el grabado en la pintura, comencemos con unas leves anotaciones de lo que el grabado es. En un sentido amplio del término, *grabar* conlleva fijar una forma o imagen en una superficie física o mental, lo que implica incidir sobre un soporte, que constituirá la matriz utilizada para la reproducción posterior de las imágenes. Esto, visto de una forma alegórica, relaciona al arte con los procesos naturales, algo que podemos ver ilustrado en el grabado de Tiziano.

Hecha esta breve anotación, podemos definir que el grabado comprende, en principio, una serie de técnicas que permiten producir, mediante una matriz, imágenes o signos repetibles con exactitud. Mediante estas técnicas, cuya finalidad en sus orígenes se halla lejano de las intenciones estéticas propias de la teoría del arte, se tratan de cubrir dos funciones: la función exógena de transmisión de información y conocimiento, dado su carácter de imagen múltiple, y la función endógena de expresión, que trata de encontrar su propio lenguaje plástico mediante las técnicas a las que recurre. Lo que comúnmente se entiende como grabado, entonces, será tanto el proceso como el resultado, es decir: las acciones que realizamos apoyados en las diferentes técnicas para fijar la imagen en la matriz, pasando por

su entintado y utilización de prensa o tórculo, hasta la obtención del papel impreso en tantas estampas como requiera el artista.



135. Tiziano Vecellio, *Natura potentior ars*, 1568

El grabado puso en manos del hombre europeo una formidable herramienta de trabajo, que éste no tardó en aprovechar en todos los terrenos, no sólo en el del arte.⁴³² Potenció el consumo de imágenes debido a su difusión, lo que establece las bases de una democratización icónica que llega hasta nuestros días. Como transmisor de información y conocimiento de cualquier campo de la ciencia o el arte, y todo tipo de especulación sobre la realidad que pueda ser transportada a una imagen, supone, según Ivins, junto a las teorías sobre la perspectiva propuestas por Leon Battista Alberti y los conceptos sobre la relatividad y la continuidad de Nicolás de Cusa, uno de los pilares fundamentales del mundo moderno.⁴³³

La xilografía es la técnica de grabado que utiliza planchas o tacos de madera, como matriz, para imprimir sus imágenes. Se observa un carácter tosco en las primeras xilografías que se comienzan a realizar, justificado por la apenas existencia de mercado, bajo nivel de exigencia y desconocimiento de la técnica. A medida que se va acogiendo, asimilando y asentando su práctica, estos factores determinantes se van solventando dando lugar a una notable significación social y estética. Poco a poco se va incorporando al sistema gremial permitiendo la división del trabajo y que dibujantes, grabadores e impresores se repartan las funciones. El promedio de tirada que podía soportar una misma plancha era alrededor de

⁴³² William Jr. Ivins: *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975, pp. 14 y ss.

⁴³³ *Ibid.*, pp. 39 y 40.

cuatrocientas hojas idénticas en un corto plazo de tiempo, lo que hubiera sido casi imposible de hacer a mano.

Después de una primera fase, de desarrollo histórico de la técnica, en la que se estamparían hojas sueltas, llegó una segunda en la que se aplicó su técnica a la impresión de las ilustraciones que acompañaban al texto de los libros, que comenzaron a reproducirse gracias al invento de la imprenta de tipo móviles. Libros que vienen a sustituir a los antiguos libros miniados por los monjes manualmente, para quienes la xilografía, que también conocieron, sirvió, antes de la llegada de la imprenta de tipos móviles, como 'pauta' para el trabajo posterior del iluminador encargado de aplicar el colorido y acabar los detalles.⁴³⁴ Libros que supondrán, a partir de la aparición de la Biblia de Gutenberg, en 1455, un nuevo soporte cultural que iría alfabetizando, y evangelizando en un principio, progresivamente, a la sociedad.

En su expansión va introduciendo a la estética de importantes pintores, que divulgan sus composiciones sirviéndose de ella. Asimismo se hará práctica común, en los talleres de estos artistas, que cada uno tenga su propia colección de estampas, a modo de fórmulas icónicas que podían funcionar como piezas aisladas o como fragmentos de un sistema combinatorio. Aunque su práctica va decayendo a finales del siglo XV, experimenta una recuperación en el siglo XIX a través del perfeccionamiento que introduce en su técnica el inglés Thomas Bewick, donde serán también las revistas, surgidas tras la revolución Industrial, las encargadas de difundir dichas nuevas imágenes xilográficas. Uno de los artistas que más contribuyeron a la continuación de esta técnica fue el francés Honore Daumier, cuya destreza le permitía dibujar directamente sobre la madera con gran agudeza satírica, así como Gustave Doré, que dedicaría parte de su trayectoria a ilustrar los libros de los mejores literatos hasta la fecha.



136. Ernst Ludwig Kirchner, *Noche de luna invernal*, 1919

⁴³⁴ Paul Westheim: *El grabado en madera*, México: F.C.E., 1954, p.42. Citado por Juan Antonio Ramírez: *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1976, p.25-26.

Pero es hacia 1860 cuando a Thomas Bolton, tras la invención de la fotografía, se le ocurre hibridar ésta con la xilografía, obteniendo lo que se ha venido denominando el fotograbado xilográfico, que era el resultado de sensibilizar la superficie de la plancha de madera, sobre la que había colocado una imagen positiva de una fotografía para obtener una imagen que ahora poseía mayor realismo. La xilografía, junto a la estética de los grabados medievales, constituirá una fuerte influencia en la expresionismo alemán desarrollado por el grupo 'Die Brücke' (El Puente) en la primera mitad del siglo XX.



137. James Ensor, *King Pest*, 1895

A finales del siglo XV el uso de la xilografía va mermando a favor del grabado de planchas de metal. Estas planchas ofrecían más resistencia que las de madera y por lo tanto eran capaces de ofrecer una mayor tirada de ejemplares. Su uso es generalizado en el siglo XVI y conoce su época dorada en el siglo XVII. Gracias a la ductilidad que poseían los metales utilizados, que permiten un trazado más directo y espontáneo, la superficie admitía el dibujo de mínimos detalles. A veces no era el propio artista el encargado de trasladar su dibujo a la plancha de metal, siguiendo una tradición gremial iniciada con la xilografía, pues en numerosas ocasiones eran los técnicos grabadores los que copiaban su dibujo y realizaban la transferencia. El hecho de que otras personas, que no fueran el propio artista, comenzaran a entrar en su taller y en su proceso de trabajo, fue dando pie a la creación los famosos talleres de maestros pintores que eran asistidos por ayudantes que se iban especializando en fondos, drapeados, etc., una colaboración que se iría traduciendo en mayor amplitud productiva que podía llegar a ser de escala internacional, como en el caso de Rubens. Un hecho que, no obstante, aunque se generaliza en esta época, es bastante anterior al siglo XVI y XVII. En consecuencia, esto ocasionaría una creciente densificación icónica que va llegando a todas las capas sociales, convirtiéndose en el vehículo de transmisión de ideales políticos, acontecimientos históricos o distracciones lúdicas en juegos u ornatos. Surgiendo, asimismo,

especialistas en su perfección técnica, calidad del dibujo, etc., que se dedicarán a coleccionar estas estampas.

La técnica del grabado en metal sigue evolucionando esplendorosamente, apareciendo el aguafuerte a finales del siglo XVI. Digamos que se trata de una técnica más versátil que permite la corrección en su fase de dibujado de la plancha. Igualmente van apareciendo otras técnicas basadas en procedimientos similares como son la aguatinta, grabado al azúcar, barniz blando, etc., que diversificarán sobremanera las capacidades estéticas y estilísticas de las imágenes creadas, que se retomarán con gran fuerza durante la segunda mitad del siglo XIX y el XX como medio de exploración de nuevas posibilidades plásticas y descubrimiento de soportes alternativos, como es el caso de la cincografía, que aparece de la mano de Firmin Gillot que, en conjunción con fotografías, servía para reproducir líneas sin los semitonos de éstas, sobre planchas de zinc. Investigaciones que continúan aun en nuestros días de manera puntual.

La litografía fue un descubrimiento de Aloys Senefelder, en Austria, en el año 1796, que se basa en el aprovechamiento de las propiedades hidrofílicas e hidrofóbicas entre el agua y las tintas grasas. Con esta técnica el litógrafo podía reproducir una imagen dibujada, combinando texto e imagen en complicadas disposiciones formales del color. El proceso cromolitográfico alcanzó su cima durante el siglo XIX. La mejora en los métodos del fotograbado amenazó la supervivencia de la litografía, conduciendo a su progresivo declive a partir de la década de 1890. Debido a sus características, este procedimiento fue muy usado con fines comerciales. Resultó un procedimiento al que gran número de pintores de los siglos XIX y XX accedió con el fin de obtener un cierto número de copias de un mismo trabajo.

Por su carácter reproductor, aparte de cuestiones relativas a su técnica, el grabado ha sido profusamente empleado por su potente poder aleccionador: como panfleto político, como transmisor de conocimiento (reproduciendo obras famosas o adelantos tecnológicos del campo de la ciencia que daban a conocer los progresos del Nuevo Mundo), para transmitir las reglas y convenciones sociales y religiosas a seguir dentro de la estructura religiosa o cortesana. También existen otro tipo de historias más etéreas quizá, dada la escasa información que se encuentra del tema, que ahondan en las posibilidades que posee el medio en sí mismo, como medio artístico de expresión propio en sus orígenes. Comienzos de este medio artístico que pueden tener analogías con la etapa 'pictorialista' de la fotografía, lo que supondría una 'contaminación' inversa de la pintura en un medio de reproducción mecánica como grabado. Una situación clara y evidente, como hemos visto, en el caso de la fotografía, al tomar como referente la propia realidad y no existir manipulación manual más que la introducida una vez registrada la imagen, para que esta fotografías dieran el aspecto de pinturas. Este pictorialismo, no como movimiento fotográfico sino como imitación expresiva, podemos encontrarlo igualmente en el grabado. Influencia que puede ser más difícil de reconocer, dado que comparten una misma vertiente plástica, pues pintura y grabado son dos técnicas *quirográficas*.

En efecto, si quisiéramos situar un punto de partida claramente diferenciado para entender la noción clásica del *ut pictura poesis*, así como la concepción de la pintura como actividad intelectual, a partir de la teoría del arte *postvasariana* iniciada en el Renacimiento,

tendríamos que remitirnos a todos esos grabados que, a finales del siglo XV, comienzan a difundirse. Estampas que contienen un gran atractivo para los pintores, como Mantegna y Durero, sobre todo a partir de la multiplicación de posibilidades que ofrecía el grabado en metal, hecho que provoca una experimentación artística sin precedentes. En ese sentido, el grabado ofrece al artista la posibilidad de demostrar sus capacidades inventivas e intelectuales, sobre temas mitológicos, en la mayoría de los casos, o ambiguos e imprecisos, en otros. Actitud que parece desafiar al espectador, incitando a éste a la lectura y el desciframiento.



138. Antoni Tàpies, *Bouche*, 1987

Aparte, los artistas también ven en el grabado, ante el hecho de reproducir varias copias de un mismo diseño con un bajo coste, que son livianas y fácilmente transportables, una propuesta con grandes posibilidades mercantiles. Próximo a éstos, Martin Schongauer experimentará con las posibilidades narrativas del grabado, con una intención claramente pictórica, que lo eleva a la categoría de arte, al utilizar recursos propios de la pintura como es el claroscuro, por ejemplo. Con la utilización del aguafuerte por parte de los pintores se trataba de, al tiempo de ir un paso más allá de las parcas representaciones xilográficas populares que habían predominado durante todo el siglo XV, elevar al estatus de obra de arte las composiciones realizadas con la técnica del grabado, exprimiendo al máximo las cualidades que podía ofrecer como medio de expresión económico, con el que se podía obtener una rentabilidad a corto plazo. Esta experimentación era posible, en gran medida, gracias a la liberación que suponía respecto de la pintura, siempre condicionada por un formato mayor o limitada a la temática que imponía el mecenas que realizaba el encargo.



139. Rembrandt van Rijn, *Retrato de Jan Six*, 1647 y *Retrato de Jan Six*, 1654

A cambio, el grabado se presenta como un laboratorio de experimentación en un momento en el que el dibujo todavía no se consideraba obra final, y por esa razón aun no era coleccionable, sino mero dispositivo asistente a modo de boceto preparatorio, que ayudaba a la confección de la obra pictórica final. Sirviendo igualmente para ‘crear escuela’, al ser utilizados por los aprendices del taller de maestro como representación a copiar, a fin de asimilar y, en el mejor de los casos, superar al maestro. En la línea de la investigación podemos destacar el denso trabajo de Rembrandt, como ejemplo que se sale de la norma divulgativa del grabado que comienza a establecerse, siempre interesado por idear nuevos recursos que le permitiesen enriquecer sus imágenes, actividad experimental que escapará técnicamente de lo que Juan Martínez Moro, en su libro *Un ensayo sobre grabado* (1998), denominará ‘redes de racionalidad’, refiriéndose a lo dicho por W.M. Ivins:

La actitud de Rembrandt sería muy distinta, no solo de la del anterior —Rubens—, sino también de la mayoría de grabadores sujetos a lo que W.M. Ivins ha llamado ‘redes de racionalidad’, es decir, de aquellas estructuras lineales o tramas de composición e interpretación que irían desarrollando las distintas escuelas, talleres profesionales o grabadores virtuosos desde el siglo XVI hasta finales del XVIII. El punto más destacable de la obra gráfica de Rembrandt es su denodado esfuerzo por desarrollar toda la expresividad que, desde su particular estética barroca, pudo descubrir en el medio, importándole poco los criterios de sistematización de los esquemas lineales al uso.⁴³⁵

Tal y como sucederá en otros pintores que comienzan a experimentar con el grabado, en la obra de Rembrandt también existe un gran paralelismo temático entre lo que pintó y lo que grabó, muchas veces con soluciones plásticas también similares, como es el caso de estos dos retratos de su mecenas Jan Six.

⁴³⁵ Juan Martínez Moro: *Un ensayo sobre el grabado (a finales del siglo XX)*, Santander: Creática, 1998, p. 145.

Si el dibujo era la manera de hacer circular el estilo entre los artistas congregados a una comunidad próxima, el grabado logrará difundir éste de modo exponencial aumentado el número de público que tiene acceso a su contemplación. La relación entre estilo e individuo será, a partir del Renacimiento, una señal de originalidad e identificación, inseparable y particular, como forma característica y propia en el artista para expresar sus invenciones e ideas. Será mediante el grabado como su estilo puede llegar a transformarse en un modelo a imitar, lo que corresponde a una recepción de la obra de arte diferente a la que se venía concibiendo, en un circuito donde tanto creaciones originales como copias grabadas de esos originales, formaban parte de un juego en el que existían grados variables de ‘autenticidad’, que ya empezaban a cuestionar la noción de original. En ese momento, la utilización de la firma aparecerá como único aval que confirme la autenticidad, sucediéndose los primeros casos de pleitos por utilización indebida de ésta por parte de los copistas, pues, como señala Joseph Koerner: «el crimen no era el hecho de copiar, sino de intentar pasar una copia como original».⁴³⁶

Dejando a un lado el análisis pormenorizado de la vertiente autorreferencial plástica que posee el grabado, es decir: la creación de ‘grabados originales’, como composiciones ejecutadas directamente sobre la plancha sin ningún referente o copiadas de un diseño previo, es curioso el hecho del que no encontramos estudios profundos sobre la relación entre grabado y pintura hasta una época bien reciente, caso de Rebecca Zorach y Alexandra Korey en *Paper Museums: The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*, libro de 2005, o las reflexiones de James Elkins en su libro *What Painting Is*, de 2000, sobre la relación entre pintura y alquimia. Podemos afirmar que es el grabado, como reproductor y con las limitaciones que su técnica puede conllevar, el medio que transformará la noción de arte. Cuestión que viene reforzada por el siguiente hecho: se convierte en el medio representativo autorreferencial del arte, por el cual se podía conocer lo que se estaba haciendo en otros lugares. El uso que hacen los pintores del grabado, al incorporarlo, no solo como parte de su imaginario referencial personal, sino como un medio alternativo a la pintura con el que expresarse, conlleva una nueva manera de concebir la identidad artística. La copia grabada de composiciones famosas de la pintura hace que éstas se conviertan en familiares, para aquellas personas que se hallan distanciadas de la presencia física de la obra.

Por lo tanto, la aparición del grabado, en relación a su incidencia sobre la producción artística en general y pictórica en particular, supone una reformulación de la concepción que se tiene de la pintura hasta ese momento. Esto viene a ser el equivalente de lo que ocurre con la llegada de la fotografía a principios del siglo XIX. Parece que el *shock* (palabra que en 1936 utilizará Benjamin para referirse al cine y a la repercusión que genera en la nueva concepción y transformación del arte) que la fotografía causó en la población hace olvidar el que, en una medida relativa, causara el grabado cuando apareció y comenzó a difundirse, lo que, al igual que posteriormente ocurre con aparición de la fotografía, nos lleva a explorar el grabado como mediación entre copia y original.

⁴³⁶ Joseph Koerner: «Albrecht Dürer: A Sixteenth-Century Influenza», en Giulia Bartrum (Ed.), *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Princeton: Princeton University Press, 2002, p. 25.



140. Alberto Durero, *Hombre desesperado*, 1515



141. Diego Velázquez, *Bufón Calabacillas*, 1636-37

Tanto en Europa como en América, durante la época barroca, se generalizó el uso, por parte de pintores, de grabados como fuente de inspiración para sus obras. Tal es el caso de lo

que contemplamos en el retrato del *Bufón Calabacillas*, realizado por Velázquez, donde parece que este hubiera podido inspirarse en una xilografía de Alberto Durero que lleva por título: *Hombre desesperado*. Una utilización que era más incisiva cuanto mayor fuera la distancia que separa a estos pintores de las obras originales, que en su mayoría correspondían a otras pinturas u otros motivos susceptibles de ser difundidos. Estas influencias, originadas por dichas estampas, podían llegar a crear corrientes diferenciadas pues, a causa de la distancia, se podía llegar a no comprender completamente el modelo propuesto, provocando una libre interpretación y aplicación. En ese sentido tanto el citado W.M. Ivins jr., en su libro *La imagen impresa y conocimiento*, como Elizabeth Eisenstein en *La revolución de la imprenta*, profundizan sobre los diferentes trasvases que se dan con la difusión y circulación de la obra gráfica. Dichas influencias en Europa, que comienzan en Italia, son producto de la reproducción masiva que comienza a producirse a todos los niveles, como señala Ivins:

La gran influencia de Italia sobre el norte. y más tarde la de París sobre el resto de Europa, se ejerció precisamente a través de las estampas de interpretación que llevaban la noticia de la aparición de nuevos estilos. Si queremos comprender estas influencias y las formas que adoptaron, no hemos de fijarnos en los originales italianos o parisinos sino en lo que para nosotros son estúpidas estampas que los editores producían y vendían en cantidades ingentes. Y esto es algo que los historiadores del arte han pasado por alto con demasiada frecuencia.⁴³⁷

Un hecho que, a través de la difusión y popularización a la que se somete a la estampa, anuncia ya la moderna cultura de masas.



142. Diego Velázquez, *El triunfo de Baco*, 1626-28

⁴³⁷ W.M. Ivins jr.: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 103.



143. *El triunfo de Baco*, reproducción realizada por Francisco de Goya, 1778

Estos grabados, ocasionalmente, no llegaban en forma de láminas sueltas específicas y con finalidad inspiradora, sino adheridos a los misales o Biblia. Hecho que, aun así, también servía como inspiración para la realización pictórica de temas religiosos. No siendo estas imágenes posesión del artista en muchos casos, el encargo de un trabajo, por parte de alguna orden eclesiástica, era la excusa perfecta para tener acceso a estos grabados y conocer lo que se estaba haciendo en las escuelas del territorio de donde procedían. Otro caso parecido es el que sucede entre 1777 y 1778, donde hubo cierta necesidad, por parte de los ilustrados, de reproducir las pinturas que se conservaban en las colecciones españolas, como medio para dar a conocer a nacionales y extranjeros su riqueza y valor. Goya se hizo eco de esta idea y comenzó a grabar una serie de láminas en las que copió algunas de las más importantes pinturas de Velázquez. Con ello pudo estudiar la pintura de Velázquez, algo que le sirvió para analizar unas características formales que, en parte, luego reflejará en su propia obra.

A esto hay que añadir que, en un primer momento, los centros de reproducción y difusión están situados donde el arte y la tecnología se hallan más evolucionados, como en el caso de Italia que, con Giorgio Vasari, asienta las bases de la teoría del arte, pudiéndose hablar de las obras con una finalidad puramente artística sólo a partir de entonces. La consecuencia directa de la difusión de los modelos artísticos, es que esas escuelas más adelantadas pueden seguir manteniendo su hegemonía teórica, imponiendo al resto sus pautas del buen hacer, influenciando a aquellas escuelas más lejanas que las adoptarán, aplicándolas a veces transformadas, al contribuir, con sus propios recursos y conocimientos locales, en la elaboración de las composiciones de sus obras. Comprobado está que esta difusión servirá de interesada propaganda política y sobre todo religiosa, tratando de imponer modelos que sustituyan a las representaciones locales. Por eso, a la hora de hablar de las influencias que el grabado inserta en las diferentes escuelas, hemos de diferenciar entre aquellos territorios que

ostentan el poder y aquellos territorios conquistados, que acogen la cultura del pueblo que les invade.

En términos puramente artísticos, que afectan a la construcción de la imagen durante los primeros años de la difusión de la estampa gráfica, la teoría del arte, durante el Barroco, es patrimonio de los países católicos, empezando por Italia que ostenta, después del Renacimiento, el modelo a seguir. El empeño de los teóricos del arte durante esa época, aparte de defenderse de los reformadores empeñados en cambiar cuestiones relativas al usos de las imágenes, sobre todo a partir del Concilio de Trento, se centra en ahondar en la experiencia estética del Renacimiento, en una situación análoga a la que acontece cuando, desde una postura posmodernista, nos referimos al modernismo. Para ellos el Renacimiento es una fase que se acerca a su fin o se halla muy cerca de él. Esta situación límite desemboca en dos posturas, que se extenderán a lo largo de los siglos siguientes: por un lado están los países del norte, que cuestionan incesantemente el icono, provocando un profundo y extremado escepticismo respecto a su validez, lo que conducirá posteriormente a su destrucción (iconoclastia), y por otro lado se hayan los países del sur, seguidores de la teoría del arte y del icono (*iconodulia*). Hemos de tener clara esta diferenciación vertical entre norte y sur, a la hora de hablar de las influencias que las distintas escuelas ejercen sobre otras. Asimismo esta diferenciación se puede llevar a cabo horizontalmente entre Occidente y Oriente, donde podemos encontrar diferencias notables que asimismo serán motivo de influencia. Estos movimientos responden a flujos y reflujos que comienzan en la época del Barroco y que se van haciendo cada vez más *rizomáticos* a medida que se satura la esfera icónica de los pueblos.

Con ello nos referimos a una época clave, donde empieza la difusión de la imagen asistida por los medios mecánicos que, incipientemente, comienzan a hacer su aparición estableciendo una situación límite, que, según Víctor I. Stoichita: «no desemboca en la anulación de la imagen sino, por el contrario, en la formación de grandes sistemas mnemotécnicos de saber artístico».⁴³⁸

Así, la concepción renacentista del arte como actividad intelectual coincide con el incremento de réplicas grabadas y pintadas. Aunque esto pueda parecer inicialmente algo contradictorio con el énfasis puesto sobre el estilo individual y la ‘mano’ del artista, también puede entenderse como el resultado natural del nuevo estatus del arte en el Renacimiento. Considerando que el arte es una ‘cosa mental’, el hacer *quiroygráfico* hubiera de perder importancia, por lo que la multiplicación de ideas, aunque fueran de peor calidad, suponía el resultado natural de la nueva concepción del arte. Desarrollo artístico que, a partir de entonces, oscilaría entre la imitación y la innovación. Desde este punto se puede entender pintura y grabado, las dos, como obras múltiples que circulan en el nuevo sistema, donde el original desaparece tras su asimilación mítica. La réplica de pinturas se convierte, a partir del siglo XVII, en una práctica habitual en toda Europa como el fin primordial de aumentar el mercado. Con el aumento de esta práctica se incrementarán también las teorizaciones al respecto, dado que se trata de una nueva forma de organizar el pensamiento visual.

⁴³⁸ Víctor I. Stoichita: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Serbal, 2000, p. 100.

En esa organización del pensamiento visual podemos señalar, como caso significativo, lo ocurrido en el movimiento impresionista, como cambio radical que condicionaría la experimentación de todos los movimientos de vanguardia que vendrían detrás de él. En 1854, durante el periodo Meiji, Japón se abre al mundo en diversidad de exposiciones que dan a conocer su riqueza cultural. En estas exposiciones destacan las estampas Ukiyo-e, cuya traducción significa: ‘pinturas del mundo flotante’, amable y cotidiano, de una delicadeza extrema. Respecto a ellas, los pintores impresionistas, y también los postimpresionistas o el Art Nouveau, comenzaron a verse muy atraídos. Una influencia que, aparte de aparecer en la pintura, se manifestaría en ámbitos diversos como la literatura, la vestimenta femenina, los perfumes, espectáculos, etc., que recreaban un ambiente exótico, elegante y tendente a la evasión. Fascinados por la manera que tenían sus realizadores de representar el espacio, pintores como Degas o Monet se inspiraron en las estampas de los artistas Horusai e Hiroshige, sin saber que con ello renovarían el arte occidental, aportando muchos elementos que trataría la modernidad en profundidad. Aprendieron que el tema principal del cuadro podía verse desplazado del centro del encuadre, provocando una movilidad visual que obligaba al espectador a recorrer toda la composición. También se fijaron en cómo estos artistas orientales escogían puntos de vista no convencionales, desde muy arriba o muy abajo, realizando igualmente fuertes contrastes entre los elementos que componían la escena, llegando incluso a pintar sólo un fragmento del motivo escogido. En estas estampas aparecían los espacios vacíos representados mediante zonas planas de color, aparte de no utilizar un claroscuro como el que se realizaba en occidente para describir el volumen. Todas estas connotaciones descubrieron en los artistas impresionistas un mundo de posibilidades que podían experimentar en sus telas.



144. Vincent van Gogh, *Ciruelo floreciente* (a partir de Hiroshige), 1887

Ejemplo notable de esta influencia es la obra de Paul Gauguin, los nabis (sobre todo en Pierre Bonard) o Vincent Van Gogh. Este último, al verse atraído por la estampa japonesa, pasa de la realización de unas pinturas oscuras a la utilización de brillantes colores. En 1888, mientras reside en Arles, escribe a su hermano Théo: «En cuanto a lo de permanecer en el Mediodía, aun cuando sea más caro, veamos: la pintura japonesa gusta, se ha experimentado su influencia, todos los impresionistas tienen esto en común, y ¿no se irían al Japón, es decir: a lo que es el equivalente del Japón, el Mediodía? Creo que, aun después de todo, el porvenir del nuevo arte está en el Mediodía».⁴³⁹ Donde el 'Mediodía' supone algo colorista, positivo y energético, lleno de esplendor.

Actualmente el grabado sigue ejerciendo su influencia en la pintura, tal es el caso de Robert Rauschenberg, pionero en la introducción de la serigrafía, con su estética y características propias, o Sigmar Polke, quien hace de la introducción del 'medio tono', tan utilizada en la industria gráfica, su sello característico. Aparte de estos ejemplos notables, muchos otros son los artistas que incorporan sus técnicas en la pintura para realizar una técnica mixta, donde aprovechan la capacidad de repetición de una misma imagen que trasladan a la tela, apoyando ésta con los variaciones que aporta la quirografía pictórica, de forma que la multiplicidad quede pervertida. Un error del que supo sacar provecho Andy Warhol, en sus serigrafías, y que ahora muchos artistas incorporan como valor considerable.



145. Pablo Alonso, *His arm was her leg*, 2007

El aprovechamiento de las imágenes que genera el grabado, a partir de recortes de extractos y fragmentos, será lo que Pablo Alonso (Gijón, 1969) desarrolla en parte de su producción. Para Alonso el argumento central de su trabajo es la imagen, utilizada como manera de indagar en las formas donde prevalece o se disuelve su carácter simbólico, en determinados contextos históricos o culturales. Su propuesta plástica tiene que ver con otros planteamientos teóricos desarrollados en torno a la pujanza de lenguajes, vinculados conceptualmente con lo barroco o lo barroquizante. Materiales de *bricoleur* imaginario que le

⁴³⁹ Vincent Van Gogh: *Cartas a Théo*, Barcelona: Idea Books, 2003, p.218.

sirven para extender una suerte de pintura de historia. La propia incorporación de imágenes en la representación del mismo taller, nos evoca situaciones de amplio recorrido histórico, como la que sucede en el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez. Mientras que Velázquez parece dar la espalda a esas imágenes que cuelgan al fondo de la estancia, difuminándolas, mirando de frente la realidad presente, en Alonso sucede exactamente lo contrario; abraza las imágenes referenciales definiéndolas y emborrona aquellas que pertenecen al contexto presente, para avisarnos de lo único que podemos estar seguros y de que los sucesos presentes y futuros están aún por definir. Mecanismos icónico-irónicos significativos que enlazan con grabados de Durero, o lecturas como *El Quijote*, para derivar en una transmutación grotesca de la imagen sintética y desacralizada del mundo contemporáneo. El interés que muestra Alonso por la variabilidad significativa de la imagen, por su activación y/o desactivación en un término político de amplio espectro, se refleja en el uso que hace de imágenes procedentes de grabados. Como puntualiza Rafael López Borrego:

Pablo Alonso utiliza fragmentos icónicos de una historia reconocida, planificando cuidadosamente la ubicación de cada escena, para componer una obra crítica con el sistema, que toca, a veces de forma escandalosa, la fibra sensible de un público incapaz de permanecer Indiferente ante las imágenes que nos presenta.⁴⁴⁰



146. Álvaro González, *Gran Ola*, 2011

Choque entre estos dos mundos, se puede apreciar en la obra de Álvaro González (Mérida, 1979). La práctica de su pintura está basada en motivos botánicos, zoomórficos y

⁴⁴⁰ Rafael López Borrego: «Pablo Alonso», en catálogo de exposición Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello, Salamanca: DA2, 2005, p.9.

geométricos tomados de la ciencia, el arte y el diseño. Le atraen los sincretismos visuales y técnicos, en un intento de hacer conciliar lo distante. Dicha inquietud la extiende apoyándose en la estampa serigráfica, que utiliza a modo de complemento pictórico. En la conjugación orgánica que le anima se atisban influencias de Daniel Zeller o Beatriz Milhazes. Sobre él, Víctor Zarza comenta:

Estas tramas, regulares y abstractas, se combinan con un conjunto de formas a simple vista identificables que, en realidad, no son otra cosa que fragmentos extraídos de algunos grabados de Durero. Partes que, al haber sido aisladas de su contexto, caen, asimismo, en la más pura abstracción; el hecho de ampliar su escala, además, enfatiza el entramado lineal característico de los procedimientos gráficos, de aquellos, lo que viene a abundar en esa misma sensación.⁴⁴¹

Pia Fries, (Beromunster, 1955) a través de sus composiciones, donde destaca la introducción de gestos pastosos localizados de gran volumen, también incorpora fragmentos de reproducción de grabados ocasionalmente. En el caso del ejemplo; grabados de María Sibylla Merian, considerada una de las iniciadoras de la entomología moderna, que realizaba ella misma sus grabados a fin de incorporar ilustraciones a sus investigaciones. En las composiciones de Fries, dichas reproducciones se incorporan rasgadas, cortadas de forma transversal, lo que parece incidir en un proceso constructivo que se establece ajeno al crecimiento natural que las láminas evocan. Fragmentos, como referencias a realidades concretas, que se imbrican en un estado abstracto, implicando sensación de metamorfosis. Según considera Paul Good: «El mero hecho de cómo ella incorpora éstas indica su distanciado punto de vista respecto de las originales (...), hacia las que muestra tanto rechazo como respeto».⁴⁴²



147. Pia Fries, *Grim*, 2006

⁴⁴¹ Víctor Zarza: «La condición de lo pictórico en la obra de Álvaro González», en catálogo de exposición *Tótem Álvaro González*, Santander: Gobierno de Cantabria, 2012, p.8.

⁴⁴² Paul Good: «Multiplicity Must be Made. The Painting of Pia Fries», en catálogo de exposición *Pia Fries: Paintings, 1990-2007*, Dusseldorf: Heinrich Winterscheidt GmbH, 2007, p.22.

Ilustración y pintura

En relación a los medios icónicos, el apartado dedicado a la ilustración, salvo raras ocasiones como la presente, suele dejarse olvidado. Y aunque ya hemos hecho mención a ella, pues digamos que la ilustración es la rama directamente relacionada con el grabado, vamos a incidir un poco más en su presencia. La ilustración conecta arte y conocimiento, aportando a los tratados científicos o textos literarios una estética determinada, emblemática, que, de algún modo, ha llegado hasta nuestros días, siendo rescatada en muchas ocasiones por artistas actuales para sus creaciones. Podemos decir que la ilustración, en el sentido que comentamos, respondería a la aplicación más útil del grabado, más allá de las consideraciones propiciadas como objeto estético en sí mismo. Como comenta Juan Martínez Moro en su libro *La ilustración como categoría*:

(...) más allá del hecho visual, la ilustración como término genérico alude a una forma de entender la imagen inspirada por, o complementaria de, un texto o narración, sea este científico, literario, poético o publicitario; la expresión de ideas y conocimientos mediante signos e iconos gráficos; la documentación y registro de hechos y experiencias; y (...) de todo aquello que denota una intencionalidad por comunicar significados a través de la imagen.⁴⁴³

En el citado libro encontraremos las claves, no exentas de la polémica arrastrada por aquellos defensores de una jerarquización estética tradicional, que nos inducen a pensar en el género de la ilustración como una más de las categorías estéticas. Es debido al interés que suscita dicha aseveración que se encuentre aquí incluida, como otro medio icónico proclive de estudio, determinante para la creación de muchos pintores que, en algún momento de su carrera, se han visto claramente influenciados por ella.

También es cierto que la ilustración, habiendo sido junto al texto portadora del conocimiento durante muchos siglos, se ha visto fuertemente golpeada por la irrupción de los medios de comunicación de masas, que han ido desplazando su papel dentro del sistema de la cultura y el arte, aunque en definitiva éstos utilicen muchas de las disposiciones y estrategias que ya adelantó la ilustración, como apoyo a la palabra. Este acompañar al mensaje lingüístico, implica que la ilustración se vea afectada por una característica narrativa, contando, resumiendo y aclarando aquello donde el texto prefiere ceder el paso a la imagen. Un síntoma del que paulatinamente se verá el arte afectado, en el sentido de que cada vez con mayor frecuencia irán apareciendo obras que ya no se sujetan por su propia presentación estética, sino que es necesaria la recurrencia a toda la literatura crítica o conceptual que la acompaña.

A partir del triunfo del modelo científico positivista, los derroteros metodológicos del arte y el conocimiento que anteriormente podían haberse visto divergir, vuelven ahora a unirse. Cosa que podemos comprobar en muchos artistas del siglo XX, cuya curiosidad hace que se acerquen a los tratados científicos, para traducir sus ilustraciones de un modo plural y heterogéneo. Una traducción que ya no sólo implicará una conformación estética, sino que ahora se buscará cierta relación conceptual con la fuente de donde proviene el extracto, de forma que la construcción pictórica que elabora el artista posea ahora una determinada

⁴⁴³ Juan Martínez Moro: *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón: Trea, 2004, p.7.

conciencia, que acciona una serie de concatenaciones conceptuales que lo conectan con el mundo del conocimiento científico.

Un movimiento que tomó la ilustración, en relación a la mencionada unión de arte y ciencia, como inspiración para sus creaciones fue el surrealismo. Auspiciados por un principio absoluto de indeterminación en su proceder creativo, echarán mano tanto de ilustraciones científicas para acercar reflexiones de este ámbito a sus obras, como en el caso de Dalí, o para recortarlas y recomponerlas para encontrar ocultos significados, como en el caso de Max Ernst, quien creó un tipo de libro muy particular que denominó *novela-imagen*. Dichos relatos no lineales parecen ser ahora el modelo de los nuevos soportes tecnológicos, donde se da una configuración espacio-temporal mutante.



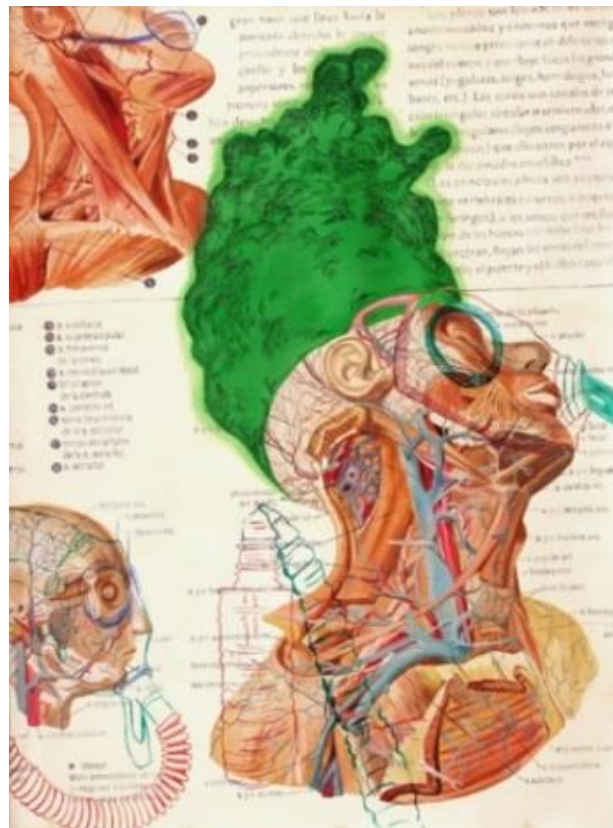
148. Honore Daumier, *Don Quijote y Sancho Panza*, 1855

En otra comprensión del concepto de ilustración, pero desde cierta dislocación espacio-temporal y la lectura transversal que ello puede provocar, muchas de las pinturas que encontramos en las exposiciones actuales, dentro del discurso artístico contemporáneo, aparecen como ilustraciones de la tesis que pretende defender el artista. Incluso muchas veces la intención del artista se basa en una obra literaria u obra epistemológica concreta y los cuadros que pinta no son sino ilustraciones que orbitan alrededor de ella. Sirva como ejemplo de obras literarias que inspiran realizaciones pictóricas, Honore Daumier, quien, fascinado por la lectura del Quijote, se lanzó a realizar una serie de cuadros que bien pudieran funcionar como escenas ilustrativas de la novela.

Esta actitud de interacción entre imagen y texto, responde a una estrategia que ha llevado a muchos comisarios a elegir una obra para posteriormente elegir a los artistas que mejor creen que pueden ilustrarla. Tal fue el caso de la exposición que el Artium de Vitoria dedicara en el año 2006 a *La obra maestra desconocida* de Honore Balzac, obra ambientada en el París de principios del siglo XVII, donde un pintor llamado Frenhofer trata de llegar a la

materia de la pintura a partir de una obra desmesuradamente trabajada que acaba por resultar indescifrable, tanto que ya ha atravesado por completo el espejo de lo real que hay en el exterior, para devenir una pura fantasía interior. Esta pérdida del sentido de lo real es una circunstancia que asedia al creador, que no puede evitar extraviarse dentro de sí, perdido o despistado en los intrincados laberintos del yo. Atrapado por su destructivo sueño, Frenhofer, sin darse cuenta, había ido aniquilando lo que él mismo había creado, sin reconocer en absoluto que lo hubiera hecho. En esta ocasión se reunieron para la exposición artistas representantes de estilos diversos, para tratar de explicar la alegoría del arte contemporáneo que, como sucede con el protagonista de la novela, solo puede ser comprendido desde cierta 'locura'.

Actualmente son muchos los artistas que, como los tratados en el apartado anterior dedicado al grabado, recurren a ilustraciones de tratados científicos, de ingeniería, de arquitectura, etc. para incorporar a sus pinturas. Hacer uso de los grabados de tratados antiguos, puede funcionar como una actitud melancólica, al recordar a los pioneros investigadores de la actual ciencia moderna, o como sujeción histórica que implica referencia icónica, al tiempo que transformación representativa al unir dos puntos distantes de la línea temporal. Dichas formas de incorporar estas imágenes suelen ser intencionadas no sólo estéticamente, sino adecuadas a una intención que se suma en el discurso crítico de los propósitos conceptuales, que pretende transmitir el artista con su obra al público.



149. Ángeles Agrela, *Lección de anatomía*, 2009

Ejemplo de estas recuperaciones son los cuadros de Ángeles Agrela (Úbeda, 1966), quien recupera ilustraciones como las que en su día realizara Andrea Vesalio en su *Humanis Corporis Fabrica*, de 1543. Ilustraciones que traen a la retina del espectador imágenes que en su día eran desconocidas, descubriendo qué hay debajo de la piel. Ángeles Agrela ha reflexionado sobre la trascendencia plástica de este lenguaje gráfico anatómico, para trasladar su análisis a la exploración de la obra de arte. Adoptando el papel del doctor Tulp en *La lección de anatomía* de Rembrandt, pero diseccionando no cadáveres humanos, sino, metafóricamente, sus propias obras tomadas como cadáveres. En relación a ello, Inmaculada López Vélchez observa:

Aquí, nos presenta obras de arte conocidas universalmente, detalles, semejanzas y parecidos, en los que aplicar su bisturí y mostrar el mundo paralelo y oculto que hay tras ellas. Convierte al espectador de la exposición, en un estudiante de la anatomía de los Teatros o Gabinetes anatómicos barrocos y, con suma delicadeza y gran calidad técnica, trasciende el mensaje de las imágenes originales provocando una relectura interesada, que confiere a la imagen un significado completamente nuevo y actualizado.⁴⁴⁴



150. Lydia Dona, *Walking Away from Mount Sinai*, 2010

En el caso de Lydia Dona (Bucarest, 1955) se produce una especie de abstracción ambigua donde se dan cita capas de distinta procedencia, que hace chocar en la composición. En un caos de manchas confusas de color, dibuja un enorme caos de máquinas entrelazadas, que recuerdan a las ilustraciones de los manuales de mecánica de motores, consiguiendo una híbrida abstracción tecno-orgánica. De esta manera parece convertir lo inorgánico de la máquina en orgánico, a fuerza de confundir dicha procedencia con la pintura. Dona conjuga

⁴⁴⁴ Inmaculada López Vélchez: «El teatro de anatomía de Ángeles Agrela», en catálogo de exposición *La profundidad en la piel*, Granada: Centro de Cultura Contemporánea, 2012, p. 16.

maquinarias, equipos y envolventes multiformes, que confabulan un escenario dentro del que se percibe un juicio intangible, que descodifica el cuerpo humano para indagar la esencia racional que lo anima: una aspiración al saber universal. La pintura es un medio, no un fin. La artista edifica un ámbito compuesto por trazos simplificados que revitalizan las funciones comunicantes de lo tecnológico, lo urbano y la existencia, creando así una cadena de enlaces que evocan la indisoluble unión espacio-tiempo. A este respecto, Mark A. Cheetham escribe:

Sin sugerir por un momento que el modelo de infección inspira su trabajo, este proporciona una rúbrica a través de la cual comprender su relación con la historia de la abstracción y su imperativo por vincular sus pinturas con temas sociales mayor calado. La transformación biomorfica es uno de los conceptos que anima su trabajo y lo relaciona con la de otros artistas abstractos hoy.⁴⁴⁵



151. José Vicente Guerrero Tonda, *Jardín acuático*, 2008

En las telas de José Vicente Guerrero Tonda (valencia, 1953) pasa algo similar a los dos casos anteriores, si bien, ahora lo que puede recordar al trazado de una ilustración es simple cuestión de 'estilo' porque, en realidad, no corresponde a ninguna ilustración específica, preexistente, aunque lo parezca. Aun así sigue conservando ese recuerdo a manual científico.

Como otra forma de entender la relación entre ilustración y pintura, podemos destacar el caso de Lou Laurita (Nueva York, 1959). Aquí la imagen se deja ver por el espacio ocupado por la tipografía de las letras, correspondiendo a una ilustración al verse ésta forzada por la trama narrativa que imponen las palabras. Una conjunción de imagen y texto que hace ver en las propias palabras su implicación narrativa e ilustrativa. Una conjunción que nos hace comprender nuestra habilidad para responder y reaccionar al idioma y sus implicaciones. Un

⁴⁴⁵ Mark A. Cheetham: *Abstract Art Against Autonomy. Infection, Resistance, and Cure Since the 60s*, Nueva York, Cambridge University Press, 2014, 130.

diluvio de información que digerimos diariamente sirve de plantilla para Laurita al pintar imágenes a través del idioma, añadiendo otra capa de discurso a su significado.



152. Lou Laurita, *You Should See Somebody About That*, 2006

La ilustración, al poseer tanta base de dibujo descriptivo, conecta con las técnicas de grabado y, en definitiva, con todas aquellas técnicas *quiográficas* que implican gestos trazados con direcciones concisas. Por ello, mucha de la pintura que encontramos actualmente mantiene relación con la ilustración. En ese sentido, David Salle es un artista fundamental y, asimismo, su predecesor James Rosenquist.



153. Curro González, *El estado de las cosas*, 2013

Por ejemplo las imágenes de Curro González (Sevilla, 1960) siempre han poseído cierto aire de búsqueda entre las hojas de un libro, como si nos refirieran a extractos de ilustraciones que allí podemos encontrar completas. Una pintura realizada a base de estratos que van desde el dibujo coloreado más ilustrativo a la pincelada representativa de una realidad, que convive con lo anterior. Como asevera Clara Zamora: «Curro González es, ante todo, un pintor serio cuyo universo hay que relacionarlo con el pensamiento ilustrado, esto es, una concepción racionalista y empírica del mundo, de la cual deriva su voluntad de descripción y crítica analítica».⁴⁴⁶

Caso similar ocurre con Cristina del Campo (Riosapero, 1981); sus imágenes parecen construirse tras el bagaje óptico que le confiere la contemplación de ilustraciones que encuentra en libros de diversa índole, o de tomas fotográficas de la realidad cotidiana, que ella misma traduce a un lenguaje gráfico de líneas puras o tonos planos. De estas dos fuentes extrae aquellos fragmentos que mejor pueden traducir su intención estética, retazos que recompondrá posteriormente en un puzle que, a partir de ciertos indicios reconocibles, trata de sumergirnos en un lírico mundo abstracto que celebra el placer visual, sin arduas complicaciones conceptuales.



154. Cristina del Campo, *Sin título (Shopping Carts)*, 2011

Derivando hacia la abstracción, pero con tintes aun figurativos, nos encontramos con la obra de Terry Winters (Nueva York, 1949), cuya creación supone un dialogo que intermedia entre el arte y la ciencia, traduciendo los fenómenos biológicos que encuentra en esta última, en unas composiciones que irán arribando hacia conformaciones que nos hablan de la teoría del caos y la informática. No cabe duda que, en ese acercamiento al mundo de la ciencia, se

⁴⁴⁶ Clara Zamora Meca: *Curro González: arte y creación* (tesis), Sevilla Universidad de Sevilla, 2012, p. 280.

deja entrever ese sabor añejo de la investigación ilustrada, que iba transcribiendo en representaciones que acompañaban los textos de sus libros. En definitiva, la obra de Winters pretende centrarse en los medios estéticos no para perseguir una actividad puramente artística autorreferencial, sino para plantear problemas no artísticos. Aparte, a nivel plástico, el artista busca un lenguaje formal abstracto de formas amorfas, explosiones pastosas de color y filigranas para sugerir semejanzas entre las estructuras de la pintura y la biología. Al tener como referencia estos procesos, la obra funciona como representación abstracta y figurativa a la vez, y puede alcanzar una apariencia tan decorativa como críptica o crítica, como consecuencia del doble filo que esconden tras de sí los atractivos procesos generativos de la tecnología o la biología. Como concluye Richard Shiff:

(...) aunque muchas de sus imágenes pueden tener fuentes (por ejemplo, en la ilustración médica o gráficos por ordenador), ellas crecen lejos de tales orígenes en lugar de ir hacia ellos. Ni el origen ni el final es lo que a Winters le preocupa. En cambio, él pinta el rizomático término medio, el ‘camino’ —y la pintura a su tiempo vuelve a sus lugares.⁴⁴⁷



155. Terry Winters, *Colony*, 1982

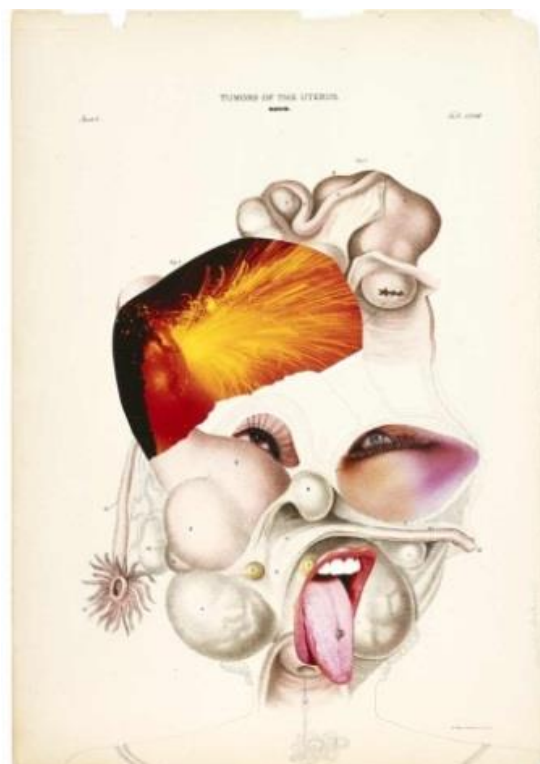
El trabajo de Ellen Gallagher (Providence, 1965) también oscila entre lo abstracto y lo figurativo, en una combinación de inquietudes formales y una densa carga figurativa, que en un primer vistazo parecen complejas abstracciones, revelándose más tarde como historias. Un trabajo variopinto que, en esa intención por contar historias, deja entrever la gran conexión establecida con la misión que posee la ilustración, aunando en sus composiciones referencias de la cultura contemporánea al tiempo que se hace eco de la historia. En su propuesta, Gallagher juega a transformar imágenes extraídas de ámbitos distintos como la literatura, la música, la ciencia ficción, la publicidad y la historia natural. Como dice Roxana Marcoci:

⁴⁴⁷ Richard Shiff: «Manual Imagination», en catálogo de exposición *Terry Winters. Paintings, Drawings, Prints 1994-2004*, 2005 New Haven: Yale University Press, p. 20 (trad. propia).

El trabajo de Gallagher trastoca la idea de que la raza y la identidad están predeterminados o totalmente fijos, y mediante paródicas repeticiones e inversiones ella vuelve a introducir aspectos prohibidos de la historia a la pregunta si los supuestos básicos han cambiado.⁴⁴⁸



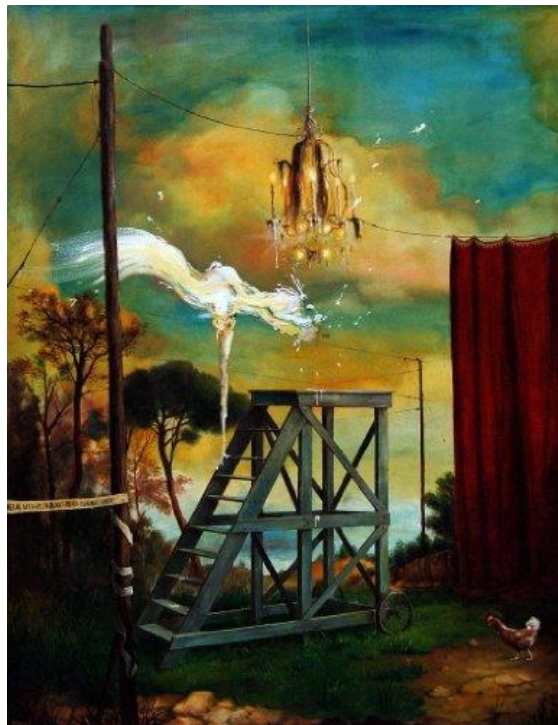
156. Ellen Gallagher, *Bird in Hand*, 2006



157. Wangechi Mutu, *Tumours of the Uterus*, 2005

⁴⁴⁸ Roxana Marcoci: «Cómic Abstraction: Image Breaking, Image Making», en catálogo de exposición *Cómic Abstraction: Image Breaking, Image Making*, Nueva York: MOMA, 2007, p. 19

Otra artista interesada por la incorporación de las ilustraciones de los libros de medicina en su trabajo es Wangechi Mutu (Nairobi, 1972). Obras, concebidas en muchos casos a partir del collage, cargadas de opulenta alegría cromática que desarrollan su discurso en torno al cuerpo femenino y su mundo. Un discurso que le lleva a tratarla como una entidad mítica y contemporánea, de seducción y amenaza a la vez. Un cuerpo que se disloca para transmutarse en una criatura fantástica, que se despoja de viejos tabúes o ideas preconcebidas respecto a la mujer africana. «La referencia político-social está, por así decirlo, ‘empaquetada’, en una forma a un tiempo poética y amenazante».⁴⁴⁹ Por otro lado, en la mayoría de los artistas tratados en este apartado, es significativa la inclinación por la elección del formato y disposición vertical, que en muchos de ellos es escogida para aludir a la página del libro.



158. José Luis Serzo, *Action Magic Pinter*, 2010

En el caso de José Luis Serzo (Albacete, 1977), todas sus pinturas forman parte de diferentes series-relato interconectadas entre sí, que hacen que sus representaciones funcionen como ilustraciones de las diferentes historias, lo que le lleva a presentar exposiciones-relato igualmente. En esta pintura narrativa se evidencia notablemente, según palabras de Alberto Ruiz de Samaniego:

(...) una impronta muy clara de los carteles cinematográficos y las ilustraciones populares, de los maniqués y figuras de cera de los escaparates y capillas, de los espectáculos y teatrillos populares tradicionales, con gigantes y enanos, ángeles y demonios, con seres a medio camino de la animalidad y la metamorfosis, con aventuras de exotismo, iniciación y olor a mar, a caminos

⁴⁴⁹ Hans Werner Holzwarth (ed.): «Wangechi Mutu», en *Art Now Vol. III*, Köln: Taschen, 2008, p332.

del bosque y a postrimerías. Con sus efectos de máscaras y artilugios, sus complots, disfraces, luchas o anhelos y secretos inmemoriales.⁴⁵⁰

Aunque proveniente del cómic, la pintura de Jesús Zurita (Ceuta, 1964), en su aspecto estético final, dada la gran base de dibujo que contienen sus piezas, se asemeja a determinados recursos gráficos que la ilustración ha mantenido vigentes. En sus composiciones emergen bosques inquietantes y tenebrosos donde Zurita juega con los conceptos de orgánico-inorgánico, vivo-muerto y natural-artificial. Ensayos que suele transportar a una pintura mural de gran envergadura, donde el espectador se siente implicado físicamente; un tránsito por la espesura del bosque que provoca un recorrido dialogante de su obra. En ese sentido su obra no cuenta una historia, sino fragmentos de una historia mayor que desconocemos, como si en realidad captáramos fragmentos de una conversación que hemos de reconstruir a partir de su aparente banalidad, pero que unidos abren el campo de lo poético. En palabras de Omar-Pascual castillo: «Zurita, desde siempre, ha estado preocupado por despellejar la superficie narrativa de la Pintura como algo que oculta una segunda piel».⁴⁵¹ En una línea similar al trabajo de Zurita también podemos encontrar los trabajos de Abigail Lazkoz y Juan López, como casos de expansión espacial del hecho y del lenguaje ilustrativo.



159. Jesús Zurita, *La llanura baja*, CAAC Sevilla, 2007

En esa misma onda espacial, el trabajo de Kara Walker (Stockton, 1969) pudiera parecer una propuesta de siluetas, o sombras chinescas, más cercano a un código de dibujo, pero las proyecciones cromáticas que proyecta, a veces, en sus instalaciones, acercan su obra a un concepto pictórico que igualmente no se haya exento de una teatralidad cercana a lo cinematográfico. Cuando Walker trabaja de este modo, el espectador se convierte en una sombra más dentro de su instalación, incitándolo a una implicación que cuestiona reflexiones

⁴⁵⁰ Alberto Ruiz de Samaniego: *José Luis Serzo*, Santander: Nocupaper, 2014, p. 30.

⁴⁵¹ Omar-Pascual Castillo: «En busca del olor perfecto (O de cómo Jesús Zurita practica una pintura quirúrgica)», en catálogo de exposición *Jesús Zurita. El olor perfecto*. Gran Canaria: CAAM, 2001, p.15.

en torno a escenas fantasmagóricas que resultan violentas, por la mezcla de sexualidad, escatología, bestialidad y agresividad, con algunos toques de humor, en ocasiones. Dentro de una ambientación que recuerda la época anterior a la guerra civil americana, que implicó una férrea lucha entre blancos y negros, amos y esclavos, la intención de Walker es relatar una opresión racista, pues reconoce verse influida por novelas que se hacen eco de dicho momento, literatura que ha influido en la adquisición de ciertos estereotipos relativos al tema en cuestión, sus siluetas están sacadas de las que se hacían en el XIX para ilustrar algunos cuentos y relatos. En referencia a ello, en palabras de Annette Dixon:

El vocabulario sobre el mundo fantástico de plantación de esclavos de Walker, evoca imágenes estereotipadas de objetos de la memoria de los negros, el folklore, las novelas históricas, las películas, los dibujos animados, los anuncios antiguos, apasionados romances de la actual Harlequin y de la autobiografía de los esclavos del siglo XIX. El deseo y la mezcla de razas, el sexo y la tortura, la violencia y el juego se entremezclan temáticamente en sus escenas.⁴⁵²



160. Kara Walker, *Darkytown Rebellion*, 2001

Cartel y pintura

El cartel se halla estrechamente hermanado con la ilustración, si bien, el impacto visual que la ilustración poseía a lapsos que se iban solapando entre las hojas del libro, ahora es traído a un primer plano donde, si antes la imagen apoyaba al texto ahora se mostrará al contrario, pasando la imagen a emerger como protagonista total en la composición. Símbolo de una etapa moderna, en la que se va insertando la cada vez más acelerada, vida del ser humano, centrada en las acciones culturales que desarrollan las nuevas ciudades, el cartel servirá de soporte a la ideología que los diferentes grupos sociales y políticos pretenden manifestar. Además, por su finalidad, poseerá un fuerte carácter comercial.

⁴⁵² Annette Dixon: «A negress Speaks Out. The Art of Kara Walker», en catálogo de exposición *Kara Walker. Pictures from Another Time*, Michigan: Michigan Museum of Art, 2002, p.12 (traducción propia).

Según su definición, el cartel es un papel impreso con una representación icónico-escritural que se coloca en un lugar público para anunciar o hacer saber alguna cosa. Es, por tanto, un medio de la comunicación de masas cuyo mensaje, a diferencia del grabado o las ilustraciones que aparecían acompañando a los textos de los libros, orientados hacia cierta élite intelectual, se dirige a todo tipo de público, en especial a las clases populares. Dentro del abanico de medios de comunicación de masas, el cartel se ha presentado muy cambiante según la época, factores que dependen de la técnica, los movimientos artísticos paralelos, las circunstancias económicas, comerciales, sociológicas, políticas e históricas. Es por ello que acometer su estudio pudiera llevarnos a tener que abordarlo desde múltiples puntos de vista.

Su origen, cuyos precedentes se sitúan en los emblemas artesanos o la heráldica medieval, podemos situarlo en Francia en el siglo XVIII, país que, a partir de la Revolución Francesa y la declaración de los derechos humanos, parece enarbolar la bandera del progreso junto con Inglaterra, donde se inició la Revolución Industrial. Acontecimientos que desarrollan el crecimiento de las ciudades y con ello la proliferación de eventos dirigidos a un alto número de espectadores, eventos que hay que anunciar. Ocurre en Francia un curioso fenómeno que potenciará el desarrollo del cartelismo, el hecho de que se confundieran anuncios de eventos con avisos oficiales. Tal y como comenta Roman Gubern, este hecho:

(...) motivó en Francia una ley, en julio de 1791, que prohibió los anuncios murales con letra negra sobre fondo blanco, para evitar su confusión con los avisos oficiales emanados de la Administración. Esta restricción tendría el saludable efecto de empujar a la publicidad cartelística hacia el campo de lo icónico y el uso del color.⁴⁵³

Como pionero del cartelismo que se desarrollará posteriormente, encontramos a Jules Chéret (París, 1836), que ya en 1866 comienza a producir carteles litográficos en París con su prensa en color. Digamos que Chéret marca las pautas de un cartel de diseño novedoso y sobrio que otros muchos autores seguirán posteriormente. Aunque existen carteles realizados manualmente que se conciben como obra única, su aparición como medio de masas supone el cruce entre lo tecnológico y cultural, como en la cromolitografía, destinada a grandes superficies de impresión y los intereses propagandísticos de eventos como ferias, circos..., a los que más tarde se unirían los intereses políticos. Este modo de publicidad se desarrolla con gran esplendor en el siglo XIX, en un recorrido paralelo al que se produce con la publicidad impresa en prensa y revistas. El hecho de que su conformación estética corra paralela a los distintos movimientos artísticos, es debido, como dice Gubern, a su: «extraordinaria permeabilidad plástica al gusto dominante»,⁴⁵⁴ estableciéndolo como modelo de estudio para entender las claves del arte moderno.

En el cartel cromolitográfico que realiza Chéret, técnica que descubre, comenzando a utilizar tres colores aparte del negro, paleta que sufriría variaciones posteriormente, se caracteriza por la representación de figuras en ángulo contrapicado, de las que Tiépolo es su referente, insinuando al espectador la visión de un escenario teatral. Chéret, al igual que hicieron los artistas con sus grabados, se ayudó de la asistencia o colaboración de personal especializado para su confección. Sus carteles se caracterizan por una escueta información

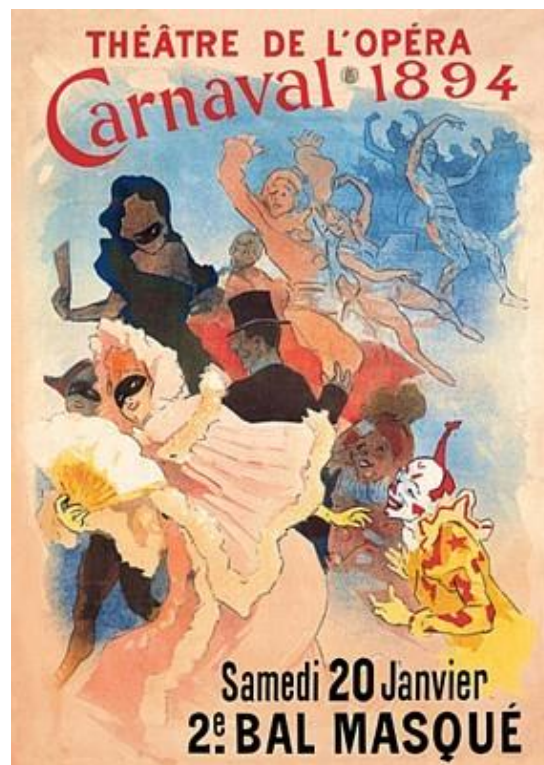
⁴⁵³ Román Gubern: *Medios icónicos de masas*, Madrid: Historia 16, 1997, p.53.

⁴⁵⁴ Roman Gubern: *La mirada opulenta*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987, p. 184.

textual, destacando el tratamiento repetitivo la figura femenina, tratada de forma alegre, sensual, dinámica..., encarnada, en la mayoría de las ocasiones, por actrices y bailarinas.



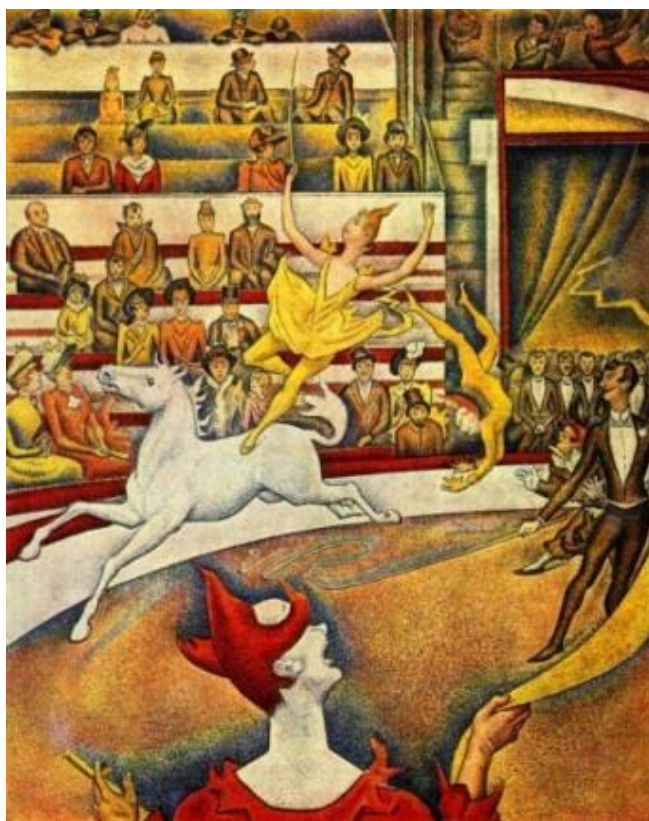
161. Giovanni Battista Tiepolo, *Apollo y Daphne*, 1744-45



162. Jules Chéret, *Carnaval*, 1894

El cartel comienza a adquirir identidad propia y ya, según el cartelista francés Cassandre: «no puede ser considerado como un cuadro de caballete ni un decorado de teatro, sino `algo aparte`, aunque a veces se sirva de los medios del uno y del otro».⁴⁵⁵ En ese sentido, los antecedentes históricos directos que influyen en la estética del cartel en sus primeras etapas, será la tradición de la pintura mural europea, como en el caso señalado de Tiepolo, de quien se imitaría su forma original de situar las figuras en la escena de la composición, y la pintura japonesa, de vivo colorido, que comenzará a ser conocida en Europa durante ese periodo.

Jules Cheret dibujará directamente sobre la piedra litográfica, «devolviendo—según John Barnicoat— así a la litografía ese carácter de medio directo de creación que había tenido con Goya y otras figuras de comienzos de siglo».⁴⁵⁶ Aparte de la comentada influencia de Tiepolo, como señala Barnicoat: «se puede detectar en su técnica de dibujo cierta similitud con Fragonard y Watteau».⁴⁵⁷ Sus carteles, con tendencia muralista, aparecieron en un París, en plena reconstrucción tras la Revolución, como la forma artística y vital a la que estaba tendiendo la ciudad con su necesaria remodelación, llegándose a decir que podían suponer un caso de exhibición pública de arte en la calle, lo que puede ser un antecedente al arte urbano y graffiti que hoy conocemos.



163. Georges Seurat, *Le Cirque*, 1890-91

⁴⁵⁵ VV.AA.: *El cartel moderno francés. El espectáculo está en la calle*, Madrid: Aldeasa, 2001, p. 79.

⁴⁵⁶ John Barnicoat: *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972. p.8.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p.12.



164. Jules Chéret, *Spectacle Promenade de l'Horloge*, 1889

Los carteles de Chéret combinan la técnica, novedosa en cuanto a trasladar la litografía, que hasta entonces se usaba para ilustrar libros y láminas sueltas con intención artística, y la interpretación tradicional del arte mural, que se mezcla con el idioma popular de eventos como circos y ferias de diseños vivos y alegres, al espacio urbano. El hecho significativo de la consideración de Chéret como pintor mural, más que cartelista publicitario puro, es que poseía un amigo, Madaré, que, una vez terminada la composición, le añadía los textos. Con su arte funcional y espontáneo llegó a crear, posteriormente, un abanico de estereotipos femeninos de extrovertida liberación y felicidad, que serían seguidos por buena parte de los pintores que, por aquella época, comenzaban a experimentar sus composiciones, en un París que abría las puertas artísticas a lo que sería un cambio radical. Por ejemplo Henry van de Velde, uno de los grandes portavoces del Art Nouveau, menciona a Chéret como uno de los más importantes precursores de este movimiento. Aunque sería en Seurat donde éste tuvo un impacto más significativo, como podemos observar en los cuadros *Le Chahut* y *Le Cirque*, que se adentran, dejando a un lado el entorno natural propio de los impresionistas, en una atmosfera circense propia de *Spectacle-Promenade de l'Horloge*, realizado por Chéret diez años antes. Incluso Seurat hizo un diseño tipo cartel para la cubierta de la novela *L'Homme á Femmes*, de 1889, cuya inspiración podemos encontrarla en *Lámant des Danseuse*, de Chéret en 1888.

Como continuador ineludible de la escuela que iniciara Chéret con este nuevo arte público, encontramos a Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864) que, a diferencia de los discípulos del propio Chéret, como Georges Meunier o Lucien Lefèvre, quienes representaban

la vida más superficial de los habitantes de la ciudad, plasmará las vidas interiores de aquellos, a partir de su dramática experiencia personal, mediante formas caricaturescas, irónicas y satíricas en composiciones sencillas y de tonos planos, que poseen un carácter más abocetado y fresco que sus pinturas. Fórmula que será retomada en la obra de muchos pintores de la primera mitad del siglo XX. Como dice Barnicoat: «Lautrec relaciona el cartel con la evolución futura de la pintura al tiempo que consolida esa nueva forma de expresión».⁴⁵⁸ Al comparar los carteles de Lautrec y Chéret hubo críticos, como el inglés Charles Hiatt, que destacaron el aire 'feo' e inquietante de Lautrec, en lo que sin embargo residía un oculto atractivo, en contraste con la alegría y el agrado que transmitía Chéret.



165. Henri Toulouse-Lautrec, *May Milton*, 1895

Lautrec, a pesar de su corta vida, dejó un legado importante para la historia del arte en general y para la del cartel en particular; como dirá Facundo Tomás, Lautrec supondrá «la definitiva apertura de la puerta de una nueva figuración bidimensional, capaz no solo de acelerar el camino de democratización de la imagen, sino también de profundizar y ampliar en una nueva línea formal el pensamiento visual».⁴⁵⁹ Lo que ayuda a establecer el carácter directo del cartel como forma artística, cosa que influiría sobremanera en los jóvenes como Picasso que, por aquellos momentos, comenzaban su andadura artística. Influencia que demuestra su cuadro *La habitación Azul*, composición en la que colgando de la pared aparece *May Milton*, de

⁴⁵⁸ John Barnicoat. *Op. Cit.*, p.24.

⁴⁵⁹ Facundo Tomás: *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid: Visor, 1998, p.247.

1895, realizado por Lautrec. A partir de la impronta dejada por Lautrec, el lenguaje visual del cartel se irá sintetizando, pasando a ser las tendencias más conceptuales las que mejor aprovecharán las cualidades desarrolladas por el cartel.



166. Pablo Picasso, *La habitación azul*, 1901

En el siglo XIX y XX, podemos marcar el desarrollo de la evolución del cartel sincronizada con la estética de los diferentes movimientos y estilos que se irán sucediendo en las artes plásticas. Tras Chéret, en la etapa que va hasta la I Guerra Mundial, los carteles se realizaron principalmente por pintores, por lo que se nota una clara influencia pictórica en sus ejecuciones. En la etapa del 'fin de siècle', antes de comenzar la frenética progresión de estilos característica de las primeras Vanguardias, aparece el Art Nouveau, como estilo moderno más característico, que aportó a la técnica del cartel sus propias pautas decorativas y ornamentales, derivadas de las formas orgánicas, cuya interpretación iba unida a la idea de 'lo nuevo', así como a su intención de integrar el arte en la sociedad. Ejemplo de esto puede ser la composición *Lucifer Girl* de 1904, de la mano de Viktor Schufinsky (Wien, 1876), cuya fantasía expresiva en sintonía con las formas orgánicas tiende un estrecho lazo hacia la ilustración. En el afán por la búsqueda de formas nuevas, los seguidores de este estilo comienzan reunirse en grupos, como los de Munich, donde destaca Theodor Heine y Leo Putz que trabajaron para la revista *Simplicissimus*, o Viena donde, alrededor de la revista *Ver Sacrum*, destacaron Klimt, Moser, Hoffmann, Olbrich y Roller.

También Berlín fue un punto de referencia del que podemos citar a Edmund Edel, Hans Rudi Erdt, Lucian Bernhard, Julius Klinger, Julius Gipkens, Jupp Wiertz y Joseph Steiner, que ya comenzaba a girar ligeramente su estilo hacia una especie de realismo expresionista. Ejemplos característicos de ello pueden ser los carteles diseñados por Olaf Gulbransson o Emil

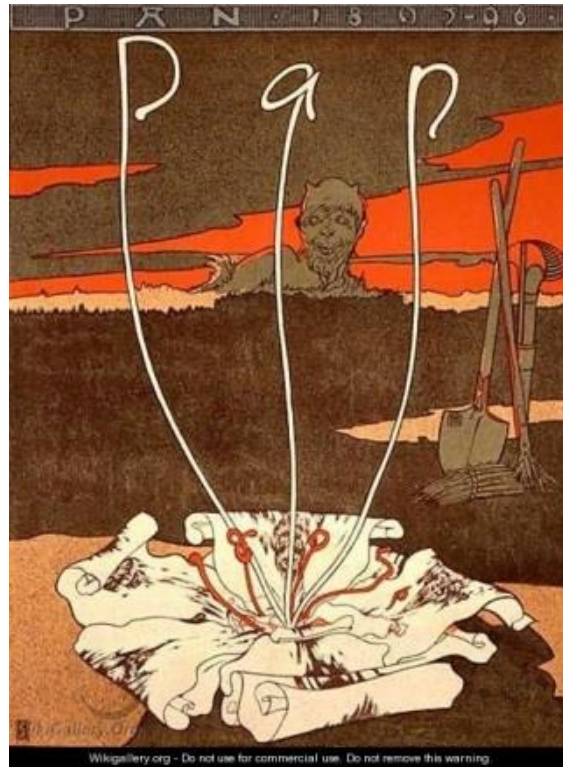
Preetorius, que llevaron las características propias del decorativismo del Art Nouveau al mundo de los años veinte, con una decoración floral que irá dejando paso, ya a partir de 1900, a un diseño más abstracto, donde encontramos el *Deutscher Werkbund*, fundado en 1907, con Gustav Klimt como uno de los precursores. Este proceso histórico dará paso a la escuela de la Bauhaus, que asentaría las bases del diseño que llega hasta nuestros días. Las formas características de las composiciones alemanas sirvieron de influencia en Kandisky, como por ejemplo en su *Ausstellung Phalanx Munchen*, que a su vez conecta con los conceptos de grupo *Blaue Reiter*, grupo que siempre fue considerado hijo de la escuela de Múnich.



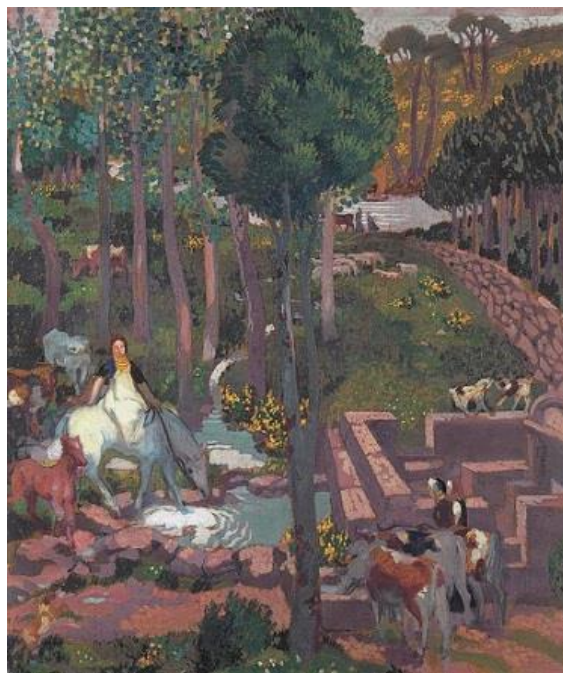
167. Jo Steiner, *Bier: Cabaret*, 1912



168. Ernst Ludwig Kirchner, *Retrato de Gerda*, 1914



169. Joseph Sattler, *Pan*, 1895



170. Maurice Denis, *Déesse gauloise des hardes et des troupeaux*, 1906

En Francia, en cambio, todos estos esquemas se traducen a través del filtro de Toulouse-Lautrec, que también realizó algún cartel como *La Revue Blanche* de 1894, con gran sentido del humor. Es en este punto donde comenzarán a entrar en escena los grabados japoneses, como

uno de los componentes más inspiradores del Art Nouveau en Francia. El cartel sería una técnica significativa que participó del intercambio cultural de la época, donde las influencias entre estilos ya comenzaban a practicarse sin prejuicios. Es el caso de Alphonse Mucha, que llega a París en 1890, con una obra cercana al Art Nouveau que se puso de moda para decorar interiores. Más tarde se trasladaría a Nueva York, donde cambiaría su estilo para hacerse pintor de temas eslavos. Los carteles de Mucha giran en torno a la figura de la actriz Sarah Bernhardt, como demuestra el titulado *Gismonda* de 1894. Más allá de estos países, en Bélgica destacan Henri Meunier, Victor Mignot o Privat-Livemont, Adolphe Crespín; en Holanda, Braakensiek, J.G. Van Caspel o Willy Sluiter; en Hungría, Arpad Basch; en Italia, Leopoldo Metlicovitz, Mataloni Adolpho Hohenstein, Leonardo Bistofli o Leonetto Cappiello.

En definitiva, esta parte de la historia marca una época floreciente para el cartelismo, al que se le empezaban a dedicar exposiciones y volúmenes sobre su historia, hecho que causó que muchos aficionados comenzaran a coleccionarlos. Estados Unidos también poseerá imitaré de algún modo lo que estaba sucediendo en Europa. Como en el caso de Will Bradley, quien traslada el diseño parisense a sus composiciones. Asimismo destacan Ethel Reed, Franz Hazenplug y Wil Carqueville, siguiendo las premisas del Arte Nouveau y la obra de Mucha, así como la de los prerrafaelitas ingleses. Inglaterra, por su parte, realizaría su aportación más significativa a esta escena internacional de la mano de Aubrey Beardsley, que desarrolló una obra flexible que se adaptaba a los gustos del pueblo inglés, constituye una de las influencias más importantes que ha dado la historia del diseño.

En estrecha relación con el Art Nouveau, por su utilización de elementos decorativos, podemos destacar al movimiento simbolista, en cuya versión francesa destacan Gauguin y Maurice Denis, que reintrodujo en el cartel la iconografía como elemento pictórico, cuyas retorcidas configuraciones y contornos amorfos servían para simbolizar tanto lo sagrado como lo profano. Sentimientos y excitaciones pasionales que eran representados enmascaradamente mediante referencias clásicas o religiosas, algo que podemos observar en *Pan*, de 1895, obra de Joseph Sattler (Schrobenhausen, 1867). Fue tal la influencia del cartel en los artistas simbolistas que muchos de los cuadros de este movimiento, con sus temas alegóricos, colorido subjetivo y llamativa imaginería, se asemejarán a carteles. El resurgimiento de esta parte iconográfica supone un pilar donde sustentar desarrollos futuros de la pintura y el grafismo, ya que, su uso simbólico de la realidad, opta por disponer sus elementos en una composición que puede no ser necesariamente la propia de la tradicional visión naturalista de la pintura de caballete.

Muestra de la poderosa unión que ataba al simbolismo y a la técnica del cartel, la podemos encontrar en la afirmación de Maurice Denis en 1920:

Lo importante es encontrar una silueta que sea expresiva, un símbolo que, sólo por su forma y colorido, sea capaz de atraer la atención de la multitud, de dominar al transeúnte. El cartel es una bandera, un emblema, un signo: *in hoc signo vinces*.⁴⁶⁰

Representante de este movimiento, que será de gran influencia para generaciones posteriores, es Félicien Rops (Namur, 1833), que muestra un aspecto explícitamente sacrílego

⁴⁶⁰ John Barnicoat: *Op. Cit.*, p.49.

y pornógrafo en su obra. En resumen, los simbolistas, tratando las diferentes caras poliédricas de un mismo tema, realizaron grandes aportaciones a la evolución del transcurso de la pintura y del diseño gráfico. En ese sentido, los simbolistas establecieron un lenguaje singular, repleto de una significación que sería redescubierto, para su aprovechamiento, décadas más tarde, en los setenta, de la mano de los diseñadores más cercanos a las corrientes del movimiento hippy. Artistas que intentarían encontrar, mediante sus composiciones, un nuevo aliento espiritual, como oposición al creciente materialismo que se iba asentando en la sociedad.

Antes de llegar a esa década, volviendo a principios de siglo XX, podemos decir que los procesos de reproducción del cartel se fueron industrializando poco a poco, sobre todo en el periodo que va de 1914 a 1918, donde los países utilizaron las capacidades que poseía este medio para sus campañas de alistamiento, lo que venía adherido a una panfletaria concienciación patriótica y añadido desprecio por el enemigo. Ejemplo notable de cartelismo con dicha carga política supondrá la revolución Soviética de 1917, donde se dan cita estéticas propias del futurismo, el suprematismo y el constructivismo, que parecían anticiparse a la naturaleza de una guerra mecanizada, en contraposición a los dadaísta, como respuesta desesperanzada de aquellos catastróficos acontecimientos.

El cartelismo en las vanguardias rusas proveerá al universo visual soluciones en términos de composición basadas en el fotomontaje, con un diseño y una tipografía absolutamente inéditos para la época. Hecho que viene alimentado por la transversalidad que comienza a fomentarse con el lenguaje cinematográfico. En su libro *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Camilla Gray-Prokofieva señala el nexo existente entre la obra de Alexander Rodchenko y las películas *El Hombre con la cámara de cine* y *Kino Pravda* de Dziga Vertov, así como el efecto producido por las primeras películas de Serguéi Mijáilovich Eisenstein *Los ángulos* en que este último solía colocar su cámara son patentes en los carteles anunciadores del *Acorazado Potemkin*. Los complicados montajes de Eisenstein se reflejan también en carteles como *Russische Ausstellung* de El Lissitzky, quien en ocasiones utilizará los propios fotogramas de las películas.

Fue tal el éxito que el cartelismo obtuvo en la Unión Soviética, que un decreto oficial pasó a regularlo según criterios pedagógicos y formales, algo que desembocaría en una imposición estilística y conceptual denominada 'realismo socialista', durante la era de Stalin. Un reflejo de este cartelismo soviético lo podemos encontrar en el que se procesó durante la Guerra Civil española, sobre todo los realizados por la mano de Josep Renau (Valencia, 1907), al que añadió unos tintes más expresivos propios del cartelismo cinematográfico y de la tradición pictórica española del barroco siglo de oro. Antes de la mencionada guerra encontramos al movimiento cubista que, como el resto de los movimientos mencionados, pretende, mediante su búsqueda singular, encontrar un nuevo orden estructural que responda a la realidad presente. Su comienzo lo podemos datar en 1908, y es, quizás en gran medida afectado por el realismo que desprendía la técnica del cartel, el movimiento que realizó una de las aportaciones más importantes del siglo XX, pues de esta incorporación dependerá el desarrollo del resto de estilos artísticos de este siglo; el collage, un artificio técnico que propone la introducción, en la superficie pictórica, de objetos o representaciones de imágenes ajenas a ella.

Dado que los carteles irán surgiendo en paralelo a los distintos movimientos artísticos, es preciso destacar lo que fue el cartel expresionista, alternativo al naturalismo imperante en la producción del siglo XIX, que se ve influenciado por obras como la de Edvard Munch (Ådalsbruk, 1863), que podemos observar en el caso de Jan Lenica (Poznań, 1928). El cartel que diseñó Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg, 1880) en 1910 para el movimiento artístico alemán llamado *Die Brücke* es un ejemplo característico del cartel expresionista, que constituye una sorprendente alternativa al modelo parisiense que hasta entonces se venía estilando.

Die Brücke fue una asociación artística financiada por el público, este intercambio exigía un sistema publicitario que dio pie a la relación directa entre el expresionismo y el cartel. Las fuentes del expresionismo alemán serán la xilografía y grabados medievales, como ya se ha dicho en el apartado dedicado al grabado. Maneras propias del discurso pictórico expresionista –gesto distorsionado, empastes, pinceladas gruesas...– dejarían su impronta sobre este tipo de carteles, cuya influencia alcanzamos a advertir, corriendo el tiempo, en algunas obras del expresionismo abstracto norteamericano. Con las ‘pinturas de acción’ y ‘tachistas’, autores como Georges Mathieu, pudieron encontrar un estilo pictórico para el diseño de carteles. El uso pictórico de amplios campos de color, típico del expresionismo abstracto, pasó a formar parte de la llamada de atención del lenguaje cartelista, al que se siguió recurriendo años después.



171. Ernst Ludwig Kirchner, *Die Brücke*, 1910



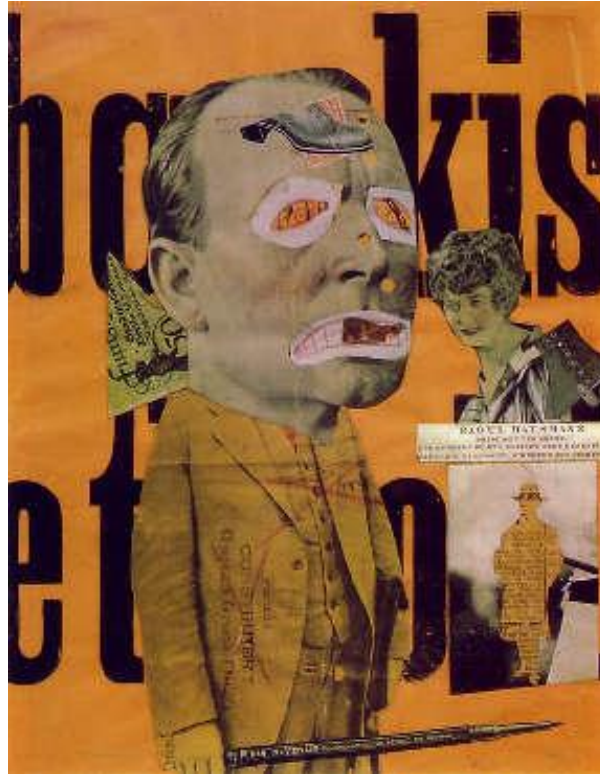
172. Franz Kline, *August Day*, 1957

El cartel figurativo de carácter más objetivo, en cambio, raya a veces la ilustración. Aun así supone una importante rama dentro de la tipología cartelística general, desarrollada por artistas que van desde Léger a Andy Warhol, con la intención de que el espectador identifique inmediatamente la representación con el producto original, tratando de inspirar confianza. La fotografía acabó sustituyendo la realización a mano, en este tipo de carteles. Fue en Estados Unidos donde más se impuso esta técnica naturalista de ‘fácil e inmediata identificación’, que desembocaría en una modalidad realista del cartel. Las técnicas del collage y el fotomontaje, que fueron aprovechadas por este tipo de cartel, también se utilizaron para su confección por parte de los surrealistas. Éstos, desde una postura familiar y aceptable por utilizar imágenes realistas, provocaban en el espectador una especie de sacudida cuando descubría que la imagen no era lo que parecía, pues, en definitiva, lo que pretendía el cartel surrealista era presentar una misma idea de varios modos simultáneamente. Un precedente de este tipo de cartel podemos encontrarlo, ya en el siglo XVI, en la obra de Arcimboldo y, más tarde, en el XIX, mediante la técnica propia del cartel nombrar a J.J. Grandville, Killenger o Lunel; fuentes de inspiración, todos ellos, para los surrealistas. Los diseñadores de carteles se apropiarán de buena parte de la producción surrealista, como es el caso, por ejemplo, de la iluminación teatral y las sombras alargadas de Salvador Dalí y Giorgio De Chirico.

Así, la historia del cartel y la pintura se entrecruzan para comenzar una larga andadura que llega hasta nuestros días. Un collage que, en principio, representaría los anhelos de introducir cualidades táctiles en la obra y que fue derivando hacia la introducción de la imagen en sí misma, para lo que fueron utilizados los propios carteles como parte integrante de la obra. En ese sentido Fernand Léger representa la unión entre los descubrimientos del cubismo y la fascinación de los elementos técnicos que se van sucediendo, algo que dejó plasmado en

muchos de los carteles que realizó. En esa búsqueda incesante del orden Le Corbusier declara en 1918:

Lo que exigimos al arte es precisión. La necesidad de un orden que pueda ser efectivo por sí solo ha llevado a una osada *geometrización* del espíritu que penetra cada vez más en todas nuestras actividades (...).⁴⁶¹



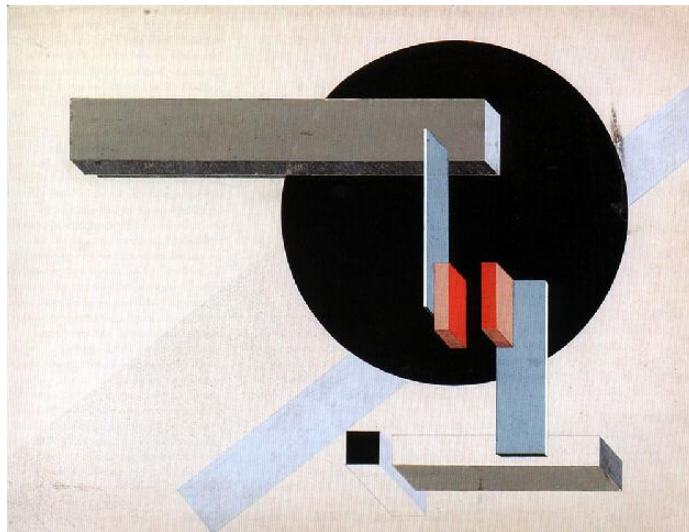
173. Raoul Hausmann, *El crítico de arte*, 1919-1920

Es decir que: podemos observar un interés creciente, no ajeno a los artistas de su tiempo, por todos aquellos cambios que desde la progresiva mecanización, influencia de la constante industrialización, se está dando en una sociedad concienciada y confiada en las promesas de futuro, que augura este progreso que abanderara la Industria. Lo que más tarde se traducirá, a raíz del desencanto de una clase proletaria que trata de defender sus derechos, en agitadas revueltas sociales, que en los carteles también encuentran su modo de expresión.

Durante la década de los felices años veinte, con su impulso de optimismo estilístico, el modernismo se ramifica en una vertiente formalista y otra *decorativista*, la primera trata de relacionar el concepto función al decimonónico término de 'ornamento', enlazando el arte con la industria en la era tecnológica. El segundo, cultivado de forma más individualista desde el campo del arte y considerado un estilo retrógrado por Le Corbusier, prosperará en épocas de abundancia. El modelo que proponía el modernismo formal se acabaría sintetizando en el modernismo decorativo y, como fruto de ello, podemos señalar el nacimiento de la Bauhaus

⁴⁶¹ John Barnicoat : *Op. Cit.*, p.77.

en Weimar, en 1919, lo que hace que la técnica del cartel se especialice, pasando de manos de pintores a manos de los nuevos especialistas en cuestiones gráficas, los diseñadores gráficos, lo que supone un impulso notable en el desarrollo de nuevas fórmulas estéticas. Este centro impartirá, desde entonces, un método racionalista que trata de revolucionar la concepción que, hasta ahora, se tenía tanto del diseño gráfico como del diseño de objetos. Los elementos, provenientes de diferentes áreas, aglutinados por esta institución, constituyeron una alternativa conjunta a la universalmente admirada escuela de París. Un grupo de artistas como Feininger, Itten, Klee, Kandinsky, Schlemmer, Moholy-Nagy, Albers y otros, bajo la dirección de Walter Gropius, unirían sus fuerzas sensitivas e intelectuales en la persecución de nuevos descubrimientos.



174. El Lissitzky, *Proun N 89 (Kilmansvaria)*, 1925



175. Joost Schmidt, *Exposición Bauhaus*, 1923

A partir de los criterios concebidos, y unas pautas que se impondrán desde entonces, el cartel pasa de considerarse producto artístico a convertirse en medio comunicativo. A partir de ese momento el cartel, al adoptar un carácter eminentemente funcional, empezará a fijarse en aquellos estudios que, por parte de la nueva ciencia, comenzarán a surgir, como la psicología centrada en o aplicada a la percepción, con la escuela de la Gestalt a la cabeza, y el psicoanálisis, basado en fenómenos sub o supra perceptivos, como medio para indagar en la exploración de los símbolos y el subconsciente, y llegar de una manera más efectiva a las mentes del público. A este respecto surgirán unidades colaborativas especializadas en este tipo de reacciones y efectos que produce la publicidad en el espectador, como la *Mass Communication Research* en Estados Unidos.

Tras la crisis financiera del 29, durante la gran Depresión, se trató de persuadir a los ciudadanos, mediante el cartel, de la adopción de determinados hábitos, así como como inculcar conductas consumistas. Una situación que se amplía gracias a la introducción de técnicas de reproducción fotomecánica que ofrecían un gran realismo y ampliaban las posibilidades expresivas. De aquí en adelante podemos diferenciar dos líneas generales de concepción: el cartelismo realizado en Europa, que ha seguido el camino de la investigación formal insertando aquellas influencias vanguardistas que se iban sucediendo y el cartelismo realizado en Estados Unidos, cuyas imágenes poseen mayor realismo fotográfico, acorde a la estética colorista de las revistas, lo que incluía efectos como el aerógrafo, el fotomontaje o el sombreado tridimensional, otorgando una fuerte carga volumétrica y táctil de las figuras representadas. Gran exponente de la línea europea y seguidor de la corriente mecanicista promulgada por el lenguaje de los movimientos artísticos formales fue Cassandre, seudónimo de Jean-Marie Moreau, cuyas declaraciones en 1933 asentarían las bases del futuro especialista en comunicación audiovisual, escindiendo los medios pintura y cartel, que hasta el momento parecían haber estado recorriendo un camino paralelo que se confundía en ocasiones:

Es difícil determinar el lugar que corresponde al cartel entre las artes pictóricas. Unos lo consideran una rama de la pintura, lo cual es erróneo; otros lo colocan entre las artes decorativas y, en mi opinión están igualmente equivocados. El cartel no es ni pintura ni decorado teatral, sino algo diferente, aunque a menudo utilice los medios que le ofrece uno a otro. El cartel exige una absoluta renuncia por parte del artista. Este no debe afirmar en él su personalidad. Si lo hiciera, actuaría en contra de sus obligaciones.⁴⁶²

De lo que se destila que, aunque haya interferencias, se pretende destacar el carácter funcional del cartel en contraposición a la pintura. Este debe atender a fines promocionales, dirigido a una fácil asimilación por parte de toda clase de personas, pasando la expresión del artista a segundo plano. Cassandre, por su parte, afirmaba:

La pintura es un fin en sí misma. El cartel es sólo un medio para un fin, un medio de comunicación entre el comerciante y el público, algo así como el telégrafo. El diseñador de carteles tiene el mismo papel que el funcionario de telégrafos; él no inicia las noticias,

⁴⁶² Cassandre, citado por John Barnicoat: *Op. Cit.*, p.80-81.

simplemente las transmite. Nadie le pregunta su opinión, sólo se le pide que proporcione un enlace claro, bueno y exacto.⁴⁶³

Movimientos artísticos, que, en principio, parten del cubismo, reflejarán algo del espíritu expresado por Cassandre. Éstos son el constructivismo y el grupo holandés De Stijl, que comparten planteamientos comunes que los derivan hacia una exhaustiva nitidez geométrica, por lo que se acabarían viendo más influenciados por el diseño de carteles que por los cuadros cubistas. Tal es el caso de Piet Mondrian, que desde De Stijl impulsa el neoplasticismo, y que, tras haber tenido contacto con el cubismo, optó por una conclusión más disciplinada, que más tarde se convertiría en tendencia decorativa derivada del reduccionismo que proponía el uso de colores primarios y contornos cuadrados o rectangulares, que asimismo influenciaría parte del diseño cartelístico o gráfico posterior. Por el contrario, las fórmulas de utilización tipográfica que experimentan los cartelistas van siendo adoptadas por los pintores, que, con total libertad, irán introduciendo textos en sus composiciones, como lo demuestra Jan Tschichold en *Asymmetric Typography*, de 1935, donde escribe:

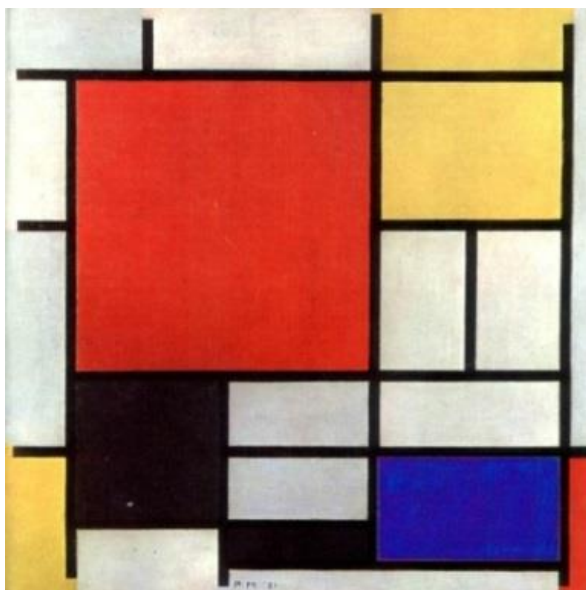
La conexión entre pintura 'abstracta' y la nueva tipografía no está en el uso de formas 'abstractas', sino en la similitud de los métodos de trabajo. En ambas, el artista debe hacer primero un estudio científico de los materiales disponibles y después, recurriendo al contraste, forjarlos en una identidad...Las obras de arte 'abstracto' son creaciones sutiles de un orden conseguido a partir de elementos simples y opuestos. Esto es precisamente lo que la tipografía está intentando hacer, y por ello busca estímulos y conocimientos en el estudio de tales pinturas, que comunican las formas visuales del mundo moderno y son los mejores maestros del orden visual.⁴⁶⁴



176. Herbert Bayer, *A news Kiosk*, 1924

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ Jan Tschichold, citado por John Barnicoat: *Op. Cit.*, p.84.



177. Piet Mondrian, *Composición en rojo, amarillo, azul y negro*, 1926

Las interferencias de la pintura del constructivismo ruso, sumadas a las de cine de esos años, producen un efecto prolífico, digno de destacar. La publicidad constructivista tenía como uso principal la propaganda política, debido al fuerte compromiso que los artistas sentían con la sociedad. Rodchenko en su vertiente fotográfica, por ejemplo, experimentó las innovaciones constructivistas en sus composiciones a través de sus perspectivas forzadas, su gusto por la diagonal y los contrapicados. Una actitud que trataba de descubrir una nueva forma de mirar, rompiendo con la perspectiva frontal de la tradición pictórica clásica.

En la II Guerra Mundial, a diferencia de lo que ocurriría en la primera, el cine y la radio tomaron la delantera como arma propagandística; este declive del cartel se vio incrementado con la aparición y desarrollo de la televisión comercial. En los años cuarenta y cincuenta se produce un cambio en las artes decorativas, producto de la confluencia de estilos formales y decorativos que han ido apareciendo. Las formas se volvieron austeras en los países que habían sufrido económicamente las consecuencias de la guerra. En Suiza, por ejemplo, uno de los países más afectados por la guerra, se tratan de resolver las cuestiones precarias, en relación a lo que publicidad y grafismo se refiere, derivadas de la situación en que había quedado el país. Con ello llega un modo más objetivo de elaboración, basado en elementos del diseño suizo, donde las imágenes detallistas de objetos se simplifican *bidimensionalmente* para acabar reduciéndose a un símbolo.

Es preciso examinar el efecto que el cartel popular ejerció sobre la pintura, a fin de identificar la naturaleza exacta del idioma popular empleado en los carteles. Ya en 1916-1917, Marcel Duchamp adaptó un anuncio de 'esmalte Sapolín' que —después de su manipulación— rezaba *Apolinére esmaltado*, en alusión a Guillaume Apollinaire. La imagen mostraba una situación incongruente y típicamente popular: una muchacha con su mejor vestido que pintaba su cama; situación adecuadamente ridícula para la parodia de Duchamp. El cartel popular para Savon Cadum (Bebé Cadum) era citado con frecuencia por aquellos que, en los primeros años veinte, captaron las posibilidades cómicas de estos solemnes anuncios. Picabia y

René Clair lo utilizaron en su film *Entreacto (Entr'acte)*, de 1924, una de las últimas manifestaciones del dadaísmo, y Cassandre lo citó en 1928, cuando trató de describir un París atrapado por la publicidad y las iluminaciones. Los surrealistas también utilizaron la publicidad popular, incluida la de los carteles. En 1936, en la exposición que presentó el Museo de Arte Moderno de Nueva York sobre el arte surrealista, cuyo título fue *Exhibit of Fantastic Art, Dada and Surrealism Postponed*, mostró cómo este estilo fue uno de los que más se relacionó con las formas populares de publicidad, muchos anuncios eran ya imágenes surrealistas puras.



178. Marcel Duchamp, *Apolinère esmaltado*, 1916-17

Uno de los ejemplos más significativos del uso de esta imagen popular fue el *Etant Donnés* de Duchamp, que se había familiarizado desde su juventud con una serie de carteles populares en los que se anunciaban lámparas de gas y que eran de un género muy similar a los numerosos carteles de ciclismo que aparecieron en los primeros años del siglo XX. En la mayoría de los casos, los carteles *Bec-Auer*, mostraban una joven semidesnuda que sostenía una lámpara de gas encendida. Réalier Dumas, en 1893, y Mataloni, en 1895, realizaron carteles de este tipo. Ante la formidable imaginería que desplegaba la estética de éstos, Duchamp preparó una propuesta a partir de estas imágenes tan 'Kitsch', pero cuidando mucho que la obra fuera contemplada, a modo de 'mirón', escudriñando su composición a través de dos agujeros practicados en la puerta que cierra la composición, que se encuentra en el Museo de Filadelfia. Con esta decisión — tomar la imagen de un cartel banal y situarla en un espacio de referencia— Duchamp encuentra una solución al dilema de los artistas del siglo XX, empeñados en trabajar con la realidad objetiva, optando por una tercera posición al crear arte a partir de una actitud determinada, preconcebida anteriormente, en este caso por medio del cartel.

En cambio la posición de Fernand Léger ante tal problema será distinta:

En 1919 pinté un cuadro utilizando solamente superficies de color puro. El cuadro era, técnicamente, una revolución. Era posible producir profundidad y dinamismo sin tonos ni

modulaciones. La publicidad fue la primera en beneficiarse de estos resultados. Los colores puros, azules, rojos, amarillos, se escaparon de esta pintura hacia los carteles, los escaparates, las señales de tráfico y los avisos. El color había conquistado su libertad y era en realidad en sí mismo. Tenía una vida nueva, totalmente independiente del objeto que anteriormente lo había contenido y apoyado.⁴⁶⁵



179. Fernand Léger, *La ciudad*, 1919

El caso que relata Léger es el contrario: del cuadro saltan las soluciones al resto de manifestaciones. Aun así Léger también se beneficia de este intercambio de *estetización* de la vida, inspirándose en las típicas disposiciones publicitarias, como las publicadas en la revista *L'illustration*. Otro caso entre las primeras contaminaciones cartelísticas claras en la pintura, es cuando, en 1924, Stuart Davis pinta un cuadro en el que reproduce el diseño de un cartel para la pasta de dientes *Odol*. Éste ya no representaba la imagen popular y sentimental que planteaba *Bebé Cadum*, sino que la representación del envoltorio moderno de un dentífrico hacía alusión a una forma más contemporánea de publicidad popular. De cómo las manifestaciones culturales entran a formar parte de las expresiones pictóricas, son significativas las declaraciones que Léger realizará en su libro *Las funciones de la pintura* (1965), donde podemos observar su intención por aunar lo contingente con aquello que perdura en el tiempo:

Una obra de arte debe ser significativa dentro de su época, como cualquier otra manifestación intelectual. La pintura, en la medida en que opera con elementos visuales, es necesariamente reflejo de las condiciones exteriores y no de los aspectos psicológicos. Toda obra pictórica habrá de llevar consigo este valor momentáneo y eterno que garantiza su duración más allá de la época en que fue realizada.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Fernand Léger, citado por John Barnicoat: *Op. Cit.*, p. 201.

⁴⁶⁶ Fernand Léger: *Las funciones de la pintura*, Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1975, p. 24.

La unión más contundente de este tipo de recurso, de la entrada directa de lo popular en la pintura, llega con la nueva pintura norteamericana. Willem de Kooning, por ejemplo, que nació en Holanda en 1906 y se trasladó a Estados Unidos en 1928, trata de llevar, a partir del efecto que le produjo la publicidad a gran escala representada por los carteles, dicha sensación a sus pinturas, sintiéndose intrigado por la banalidad conceptual que se desprendía de muchos de ellos. Thomas B. Hess llegó a afirmar que la serie *Woman*, de los cincuenta, fue concebida en términos de gran publicidad dirigida al gran público:

De Kooning estaba pensando en los ídolos femeninos norteamericanos de los anuncios de cigarrillos (en un estudio...recortó la boca d un pequeño anuncio de Camel —‘be kind to your T-zone’— y lo pego sobre el rostro), en las muchachas cuyas fotografías desfilan por toda la ciudad sobre los laterales de las furgonetas de correos, y en las modelos de sus extraordinarios pechos (un ejemplar particularmente coposo colgaba de la pared del estudio). Y así, su comprensión de nuestros modernos iconos modificaba la presencia irónica de la Mujer; la Diosa Negra tiene una sonrisa torcida.⁴⁶⁷



180. Richard Smith, *Gift Wrap*, 1963

En Inglaterra, Richard Smith (Hertfordshire, 1931), planteó el tema de si era posible separar el método del contenido, y procedió a demostrar que podía realizarse toda una serie de obras sobre este supuesto:

Mi pintura se ocupa de las comunicaciones. Los medios de comunicación constituyen gran parte de mi paisaje. Me interesa, no tanto el mensaje, como el método. Hay multitud de mensajes (fume esto, vote eso, prohíba aquello), pero muchos menos métodos. ¿Puede divorciarse la forma en que se comunica algo de lo que se está comunicando, y esto de aquel a quien se comunica? De este modo tendemos a considerar el arte primitivo, y no percibimos la orientación social y espiritual del objeto.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Thomas B. Hess, citado por John Barnicoat: *Op. Cit.*, p.202.

⁴⁶⁸ Richard Smith, citado por John Barnicoat: *Op. Cit.*

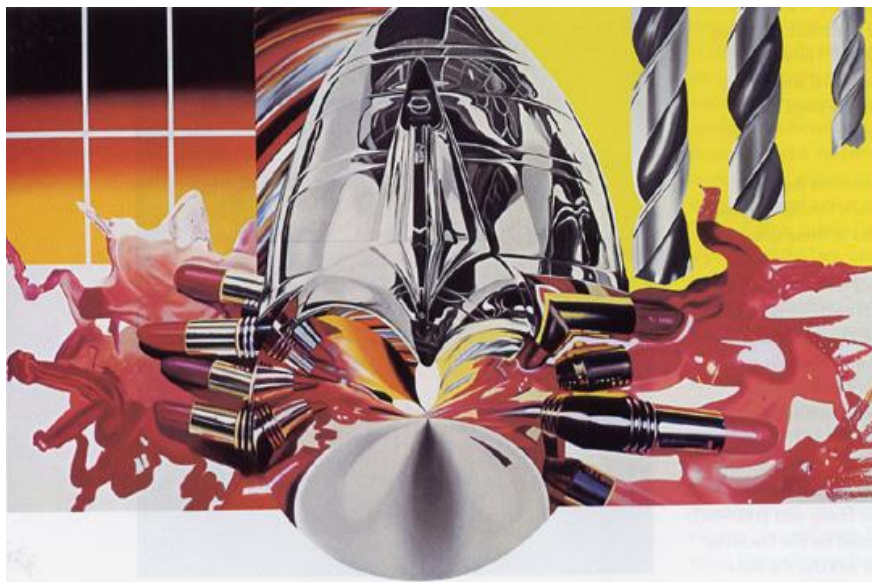
Roy Lichtenstein (Nueva York, 1923), por su parte, hizo en 1963 la siguiente declaración sobre el Arte Pop y lo popular, cuando le preguntaron *¿Qué es Arte Pop?*:

No lo sé; supongo que el uso del arte comercial como tema de la pintura. Era difícil conseguir una pintura lo bastante despreciable como para no poder colgarla; todo el mundo lo colgaba todo. Era casi aceptable colgar un harapo chorreando pintura, todo el mundo estaba acostumbrado a ello. Lo único que todos odiaban era el arte comercial; pero al parecer no lo odiaban bastante.⁴⁶⁹

Es necesario advertir que el cartel fue un medio que tuvo una gran influencia en el movimiento pop. En ese sentido, hemos de destacar a James Rosenquist (Dakota del Norte, 1933), quien basó su obra en el lenguaje publicitario, fragmentando imágenes, que aparecen desproporcionadas y, a veces, extrañamente desproporcionadas. En su proceso opta por una figuración realista, similar a aquella que aparece amplificada en los grandes carteles publicitarios. Como dice Craig Adcock:

(...) la importancia de la Iconografía representacional de Rosenquist es quizá cuestión de grado y varía de pintura en pintura. (...), la mantequilla derritiéndose, los cables cortados y las superficies metálicas relucientes parecen importantes sólo hasta el punto en que sugieren la «inmediatez» generalizada de los medios de comunicación.⁴⁷⁰

Por tanto, su obra supone se erige como el reflejo de la sociedad de masas del momento, y supondrá una gran influencia para las generaciones más jóvenes. El mundo artificial creado por la publicidad a partir de la realidad produce su propia mitología, de tal forma que se instaura con la suya propia, siendo dirigida a un público que la aceptando sin deparar en la manipulación que conlleva. Artistas como Mel Ramos, Wayne Thiebaud, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg y otros muchos han basado su arte en la imaginería del cartel.



181. James Rosenquist, *The Swimmer in the Econo-mist (Painting 3)*, 1997-8

⁴⁶⁹ Roy Lichtenstein, citado por John Barnicoat: *Op. Cit.*

⁴⁷⁰ Craig Adcock: «James Rosenquist y el arte pop», catálogo de exposición *Rosenquist*, Valencia: IVAM, 1991, p. 25.

En la línea de la inclusión del cartel en el propio soporte de la pintura, podemos destacar ejemplos notables que insisten pertinazmente en su uso. Por un lado estarían los seguidores del *Décollage*, término que designa a la técnica opuesta al collage, es decir que: en lugar de construir una imagen a partir de la suma de otras imágenes o partes de ellas, esta se obtiene cortando, rasgando o eliminando partes de la imagen original. En un viaje que Wolf Vostell (Leverkusen, 1932) realiza, en 1954, a París, coincide con el término 'décollage' en el la portada de Le Figaro, lo que le anima a la creación de obras que denomina Dé-coll/ages. Hasta finales de los sesenta, Wolf Vostell, como introductor del término como práctica artística, crea obras con la técnica Dé-coll/age como *Rue de Buci*, de 1960, o *Coca-Cola*, de 1961. Wolf Vostell amplía el concepto artístico del Dé-coll/age a sus happenings y convierte el proceso del Dé-coll/age en un principio fundamental de su obra. Dicha práctica «estética de utilizar lo destruido y que pertenece ya al anonimato, bajo un concepto crítico muy radical de raíz duchampiana, como una nueva realidad artística»,⁴⁷¹ comenzará a ser frecuentada por los artistas como Francois Dufrene, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella y Raymond Hains, desde el movimiento del Nuevo Realismo, corriente artística francesa contrarréplica del Pop Art, con el apoyo crítico de Pierre Restany y el artista Yves Klein.



182. Wolf Vostell, *Coca-Cola*, 1961

En un sentido contrario al de Vostell, Albert Oehlen (Krefeld, 1954), en su dilatada y diversa trayectoria, a veces usa carteles publicitarios, bien para realizar una composición que deja tal cual o bien para incidir con pintura sobre ellos, en una clara alusión a la capacidad de seducción de la propaganda en contraste con la pintura, que acaba constituyéndose como crítica a la publicidad. Sus pinturas son de aspecto suntuoso, con clara determinación a errar en su ejecución para desviar cualquier norma formalista que pudiera quedar en la pintura.

⁴⁷¹ María del Mar Lozano Bartolozzi: *Wolf Vostell (1932-1998)*, Hondarribia: Nerea, 2000, p. 16.

Oehlen trata de negar el cuadro como un acto primordialmente político, mientras se deshace del idioma visual de consumismo. Es una peculiar apuesta por la pintura y una reflexión sobre su papel frente a los nuevos medios y su propia mitología personal. Sus combinaciones de medios y estilos dan como resultado pinturas híbridas que presentan una protesta estética más que una resolución. Su obra supone una amplia variedad de obras figurativas y no objetuales, en lo que ha denominado su arte 'post-no figurativo', donde se desafía continuamente lo convencional y rutinario. Es interesante destacar lo que el mismo Oehlen explica, al referirse a cómo el pop y el cartel publicitario ha influido en la vida de la sociedad y en el arte, destacando, asimismo, su acogida y versatilidad:

(...) el pop ha transformado el mundo, y ése es un aspecto que me parece sumamente interesante. Porque el mundo entero se sirve del pop. Se divierte con él. Cualquier persona puede colgar un cartel publicitario en la pared de su casa y disfrutar al contemplarlo. En realidad, podría decirse que la humanidad, que es maleable, reacciona positivamente al pop, y que, al margen de la industria publicitaria, la gente en general —incluidos los llamados artistas— puede manejarlo a su antojo.⁴⁷²



183. Albert Oehlen, *Loa*, 2007

Aparte del gran impacto que causó la cartelería publicitaria, sobre todo en aquellos artistas seguidores del arte pop y aquellos que acabaron integrando los carteles mismos en sus obras, existe una gran parte de artistas que parecen seguir la huella que dejó el cartel constructivista. Impronta que, junto a las pautas marcadas por la Bauhaus, también se nota en la síntesis hacia la que ha derivado la gráfica del diseño actual. Una síntesis y construcción palpable en infinidad de pintores que utilizan el recorte preciso de contornos y tonos planos que van configurando volúmenes. Como en el caso de Clark Goolsby (Santa Rosa, 1980), cuyas pinturas tratan de transmitir cierto optimismo. La imagería de Goolsby establece relación con el paso del tiempo y la percepción mudable del espacio. Su estilo se caracteriza por la

⁴⁷² Albert Oehlen en entrevista con Christian Domínguez: «Conceptos cromáticos modernos. Conversaciones de Christian Domínguez con Albert Oehlen», en catálogo de *exposición Albert Oehlen. Moderne Farbkozepte*, Madrid: La Casa Encendida, 2013, p. 26.

experimentación con la geometría, el surrealismo y el graffiti, incorporando materiales diferentes a la pintura acrílica como papeles, trazos de pluma o lápiz y pintura con aerógrafo.



184. Clark Goolsby, *Critical Error II*, 2010

Graffiti y pintura

Como punto medio entre el cartel y la pintura mural podemos situar al contemporáneo graffiti, que parece haber perdido el soporte del papel para extenderse sobre el muro con total libertad. La influencia que puede ejercer sobre la pintura es difícil de discernir pues en sí mismo puede considerarse como pintura. Una única distinción la podemos ejercer a través de la institución artística, es decir: del circuito que forman galerías y museos, intentando encontrar aquellos que adaptan sus creaciones ‘callejeras’ a este nuevo contexto institucionalizado, o a aquellos pintores que adoptan la estética de este arte urbano.

Para hablar de graffiti hay que hacerlo primero de la ciudad, que, en principio, es el medio en que este se desenvuelve. La ciudad en su sentido móvil, con su propia política de convivencia social y transformación. Una sociedad que demanda su propio territorio, dando rienda suelta a sus manifestaciones en forma de pintadas sobre los muros o cualquier otro elemento de transporte o mobiliario urbano. Lo que pudo comenzar como una reivindicación tribal se ha ido sofisticando hasta el punto en que podemos encontrar interesantes propuestas, que ya no son siquiera pintadas, a medio camino entre la instalación y el aprovechamiento de los recursos que plantea la ciudad, que borran el límite del arte entendido como algo que tenga que hallarse necesariamente dentro de un museo o una galería. Podemos decir que el graffiti es síntoma del conflicto y la lucha intrínseca que poseen

los movimientos sociales alternativos, para reclamar su sitio e identificarse con ciertos ideales, a través de proyectar al exterior su patrimonio, en forma de información; símbolos e imágenes que establecen su propia memoria. Las marcas que va dejando hacen que sus miembros se reconozcan entre sí, en acciones que implican cierta clandestinidad, dentro del espacio público. En ese sentido el graffiti muestra una riqueza inagotable de significados y matices, que quizá para el espectador exterior pasan desapercibidos, pero que contienen sus propios códigos semánticos y gramaticales de comunicación interna. Respecto a ello Maffesoli comenta:

Sus expresiones pueden estar ciertamente muy diferenciadas, pero su lógica es constante: el hecho de compartir un hábito, una ideología, un ideal, determina el ser conjunto y permite que éste sea una protección contra la imposición, venga de donde venga.⁴⁷³

Si pensamos históricamente en el graffiti, podemos establecer sus antecedentes en las pintadas de las primitivas cuevas, en el arte sumerio tallado en pared, en el arte egipcio, en las casas de la antigua Grecia, en el pueblo maya o en los murales religiosos que se pintaban en las iglesias. Por ejemplo, entre los romanos era costumbre la escritura ocasional sobre muros y columnas, esgrafiada y pintada en latín vulgar, donde se podían leer consignas políticas, insultos, declaraciones de amor, etc., junto a caricaturas y dibujos, que se han encontrado en cuevas-santuario, muros enterrados, catacumbas o en las ruinas de Pompeya y Herculano. De un tiempo más cercano se conocen ejemplos de iniciales o seudónimos, que los marineros y piratas dejaban sobre las piedras o las grutas, tras su viaje, al pisar tierra. Aunque muchas de estas manifestaciones no sean producto exclusivo de la expresión del pueblo, podemos decir que el ser humano ha mantenido una necesidad por dejar su impronta sobre las paredes que delimitan entre su espacio privado y el público.

El graffiti como tal posee su propia historia, que comienza en Nueva York, en los últimos años sesenta y principios de los setenta, donde se producen nuevas formas culturales derivadas de los ambientes marginales, que pretenden romper con los patrones marcados por los mecanismos de control social. El soul de los guetos de Nueva York originará una cultura hip hop mucho más combativa y reivindicativa. La expresión gráfica de este tipo de movimientos culturales será el graffiti, que genera una terminología y un lenguaje icónico y textual autóctonos y originales, cuyo estudio se torna imprescindible para comprender muchas de las formas adoptadas por el arte contemporáneo, posteriores a su aparición.

Lo que empieza siendo la inscripción de una firma denominada *tag*,⁴⁷⁴ se va complicando paulatinamente con la incorporación de imágenes del cómic, dibujos animados, caricaturas, etc., lo que hace que las obras vayan aumentando su tamaño considerablemente. Todo esto desembocará en lo que, en los noventa se denominaría de modo más genérico *Street art* y *Postgraffiti*, que engloba un tipo de manifestación que ya no se adscribe solo al muro necesariamente y que desarrolla técnicas a base de utilización de plantillas, carteles o pegatinas, que implican una preparación previa del proyecto a realizar, para que el trabajo en la calle se realice de una forma más fluida. Desde este momento en que el arte urbano parece

⁴⁷³ Michel Maffesoli: «La hipótesis de la centralidad urbana», en *Revista de Occidente*, n° 73, Madrid, 1987, p. 67.

⁴⁷⁴ Un *tag* o *tager* ("etiqueta") es una firma o un acrónimo de una persona o un grupo de personas, generalmente *Crews*. Para los *tags* con el nombre de la *Crew* se suelen utilizar abreviaturas o simplemente las siglas. Un *tag* no es solo una firma, mediante un apodo o alias supone una expresión de estilo propio.

algo más serio y consensuado, comienza a introducirse en el ámbito de los museos y galerías, llegando a formar parte de grandes colecciones.

Algunos representantes del arte pop comenzaron a cerciorarse del potencial icónico que suponía el graffiti, lo que supondrá una absorción de su estética por parte de estos, así como una descontextualización progresiva de su función urbana. De hecho, muchos graffiteros que aun trabajan en la calle menosprecian a aquellos que han decidido entrar a formar parte o han sido absorbidos por la institución artística, considerando que esta clase de producción deja de ser graffiti. Los graffiteros que exponen utilizan para su estética los recursos del graffiti tradicional, incluso comparten su actividad de galería con su trabajo en la calle, aunque en la mayoría de los casos se acaben distanciando. Esa distancia que se produce ocasiona que su producción dé origen a nuevas tendencias, incluso llegando a dialogar con corrientes artísticas establecidas, a partir del metalenguaje adquirido a causa de su raíz combativa y antiartística, que pudiéramos considerar heredera del movimiento dadaísta.

En esta línea podemos mencionar a Banksy (Bristol, 1974), artista británico del postgraffiti, que, al modo en que Duchamp realizara sus ready-mades recíprocos, como puede ser *L.H.O.O.Q.*, interviene reproducciones de cuadros de la historia del arte para establecer un diálogo con su estética graffitera, cuyo sello ya lleva implícito una carga de humor a la vez que una crítica al sistema. Tal es el caso de algunas piezas que expuso en el Museo de Bristol, su ciudad natal. Ante estas obras, Banksy pone en juego una estrategia transgresora, deudora del punk, para la que ningún artista —incluido su compatriota Damien Hirst— queda al margen de su ironía. En definitiva, «refleja el antagonismo existente entre las instituciones artísticas establecidas y la naturaleza ilícita de su actuación en la esfera pública»,⁴⁷⁵ un hecho que nos informa de que, en realidad —más allá del graffiti callejero que tanto ha practicado a partir de plantillas estarcidas— «son los medios de comunicación, y no la calle o la galería, el contexto principal de Banksy.



185. Jean-François Millet, *Des Glaneuses*, 1857

⁴⁷⁵ Hans Werner Holzwarth (ed.): «Bansy», en *Art Now Vol. III*, köln: Taschen, 2008, p.52.



186. Banksy, *Agency Job*, 2009

Volviendo a lo que supuso la acogida del graffiti por parte del arte pop en las décadas de los ochenta y los noventa, en él muchos artistas vieron una forma de agitación política y ruptura con los academicismos artísticos, cuestión que ya sería planteada a principios del siglo XX por movimientos como el arte *agitprop*,⁴⁷⁶ que comenzaron a beber de las fuentes del graffiti, el comic o el cine underground, que ampliaban o aislaban elementos icónicos de la cultura artística para realizar con ellos una descontextualización satírica. En ese sentido la estrategia del pop art utiliza muchas descontextualizaciones de este tipo, extrayendo elementos de la sociedad de consumo para ponerlos en entredicho. Gillo Dorfles lo define así:

Hoy, el pop-art puede enseñarnos quizás a ver lo poco o mucho de bueno —o, en todo caso, de interesante— que anida en determinados productos mecánicos e industriales de los que nos servimos constantemente y que hasta ayer habíamos ignorado, desde un punto de vista estético y social.⁴⁷⁷

Al establecer, tanto la tendencia pop como el graffiti, fuentes situadas en la sociedad de masas, podemos observar que mantienen muchas similitudes, desde dos vertientes diferenciadas: mientras el artista pop extrae elementos de la sociedad de consumo para adular o criticar a los iconos que produce la sociedad de masas, así como a los medios que los difunden, el artista del mundo del graffiti emplea estos mismos elementos con la intención de destapar el lado oscuro de las cosas cotidianas, evidenciando el uso político de lo cotidiano. Según apunta Francesco Pellizzi:

⁴⁷⁶ *Agitprop* (propaganda de agitación o agitación y propaganda) es una estrategia política, generalmente de tendencia comunista, difundida a través del arte o la literatura, usando como métodos la agitación y la propaganda para influenciar sobre la opinión pública y de este modo obtener réditos políticos. «En arte es «utilizado para impulsar creencias ideológicas, específicamente para difundir los ideales del comunismo en Rusia en el periodo inmediatamente posterior a la Revolución de 1917.» Ian Chilvers: Diccionario del arte del siglo XX, Madrid: Ed. Complutense, 2001, p. 17.

⁴⁷⁷ Gillo Dorfles: *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona: Lumen, 1969, p. 206.

No hay forma de arte más intrínsecamente contradictoria: tan intensamente privada, casi *solipsista*, y a la vez, en apariencia, tan pública, o libremente compartida. De modo similar, su elocuencia se apoya en un lenguaje comunitario —y por lo tanto sujeto a modas— y a la vez idiosincrático, puesto que sus tendencias suelen ser autogeneradas, crípticas y patentes, anónimas y claramente personales: una especie de firma, pero la firma de un alias, y siempre de un ‘delincuente’.⁴⁷⁸

En ese sentido un artista significativo que unirá estas dos esferas, la elitista y la callejera, será Jean-Michel Basquiat (Nueva York, 1960), que representa el caso del artista callejero fagocitado por el sistema institucional, que paulatinamente va coartando su libertad creativa, como explica Inés Monreal:

JMB se alejó paulatinamente del automatismo para intentar la integración de sus garabatos en una auténtica Obra de Arte. Todo ello no le haría perder, en ningún caso, el aspecto efímero y volátil de las creaciones elaboradas con rapidez, casi con premura.⁴⁷⁹



187. Andy Warhol y Jean-Michel Basquiat, *Ailing Ali in Fight for Life*, 1984-85

Hecho que denota esta integración entre las dos tendencias fue, en 1984, una colaboración que realizaron Warhol, Basquiat y Francesco Clemente, a partir de la sugerencia del galerista Bruno Bischofberger, que posteriormente continuarían los dos primeros, materializándose en lienzos de gran escala. A Warhol le entusiasmaba la espontaneidad y energía del joven Basquiat, quien aconsejó al primero pintar a mano alzada.

El caso de Keith Haring (Reading, 1958) es análogo al de Basquiat: venido de la escritura de graffitis en las calles, va abandonando sus orígenes para encontrarse con otras formas de

⁴⁷⁸ Francesco Pellizzi: «Jean-Michel Basquiat: contra el muro», en catálogo de exposición *Jean-Michel Basquiat. Ahuyentando fantasmas*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 2008, p. 24.

⁴⁷⁹ Inés Monreal: «Jean Michel Basquiat», en *El Híbrido*, n° 2, Zaragoza, 1995, p. 56.

expresión. En ambos casos, será el contacto con gente relacionada con el mundo del arte lo que hace que sus trayectorias cambien, pasando del 'garabato' callejero a una producción auténticamente artística. De esta promiscuidad entre la pintura institucional y el arte de la calle surge algo que no se quedará en un fenómeno sólo local, tal y como Delphine Renard explica:

De un fenómeno artístico local, el graffiti se convierte en un estilo en el contexto del arte internacional; algunos antiguos escritores de graffiti o ex-estudiantes de arte, al término del actual período de transición sabrán apropiárselo para extraer desarrollos originales.⁴⁸⁰

De lo que deducimos que el graffiti supondrá una forma nueva para aquellos que, una vez acabadas sus carreras de arte y seducidos por él, pretenden comenzar a experimentar. El graffiti, asimismo, se irá incorporado poco a poco en los planes de estudio de algunos centros de enseñanza artística. Este fue el recorrido seguido por Haring que, después de estudiar arte en la Ivy School of Art de Pittsburgh y en la escuela de Escuela de Artes Visuales de Nueva York, se lanza a dibujar graffitis inspirados en los dibujos animados de la televisión.



188. Keith Haring, *Untitled*, 1985

Kenny Scharf (Los Angeles, 1958), posee una formación parecida a la de Haring, tras lo que comienza a pintar en superficies murales de estaciones de metro, de vallas callejeras y de galerías de arte del East Village. Más que un graffitero, Scharf siempre se consideraba un decorador, cuyos dibujos de colores chillones y formas blandas estaban inspirados en los dibujos de televisión, igual que Haring. Con ellos pudo crear, según palabras de Anna María Guasch:

⁴⁸⁰ Delphine Renard: «Graffiti writers, graffiti artists», en *Art Press*, vol. mayo, p. 1, New York, 1984, p. 20.

(...) un estilo personal e inconfundible, un pop 'exuberante, desbordante y exótico', calificado de 'revival psicodélico', que servía a un mundo, en el que, como apuntó Gerald Marzorati, combinaba temas de la alta y baja cultura, figuras sacadas de los dibujos animados con personajes mitológicos, en una búsqueda de lo raro, curioso y divertido. La suya era una creación dentro del mundo real de una versión de la televisión de los años sesenta en una búsqueda conexión con los recuerdos de su niñez y juventud, como una variante del surrealismo 'sin la oscuridad de la noche'.⁴⁸¹



189. Kenny Scharf, *Architounature*, 1983

Alguien que desde Europa comienza a recoger el testigo legado por estos pintores de reminiscencias callejeras será A. R. Penck (Dresde, 1939), artista neoexpresionista que también fija su atención el arte primitivo egipcio y en algunos trabajos de Paul Klee, como dirá Anna María Guasch:

Penck crea un lenguaje de signos simples y esquemáticos con el afán de que sean universalmente comprensibles. En sus pinturas 'sistemáticas' rehúye deliberadamente los cánones clásicos y las formas orgánicas para plantear una formalización casi geométrica de carácter arcaico y primitivo, una especie de jeroglíficos fácilmente descifrables, que llenan el cuadro a modo de all over.⁴⁸²

⁴⁸¹ Anna María Guasch: *El arte último del siglo XX - Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Forma, 2000, pp.375-376.

⁴⁸² *Ibid.*, p.260.



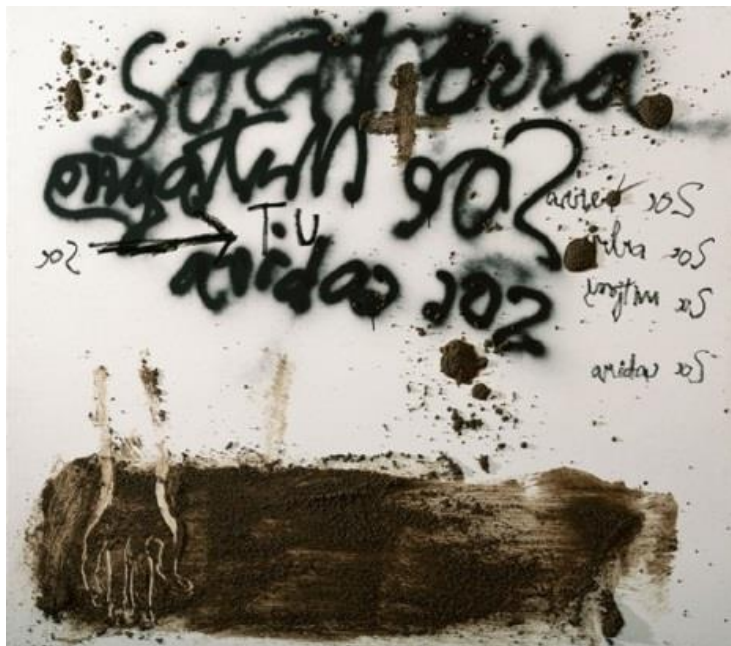
190. A.R. Penk, *Ohne Titel*, 1990



191. Jean Dubuffet, *Marejada de lo virtual*, 1963

Anterior es el caso de Jean Dubuffet (El Havre, 1901), que acuña el término Art Brut,⁴⁸³ para referirse a los no profesionales que trabajan fuera de las normas estéticas. En su búsqueda de crear un arte libre despejado de preocupaciones intelectuales, crea figuras elementales y pueriles inspirado en los dibujos de los niños, los criminales y los dementes; seres infrahumanos, deformes y grotescos. Dubuffet, considerado un precursor de muchas de las derivas plásticas que se darán posteriormente, se sentirá especialmente atraído por la exploración de las inscripciones de los muros de París, una fascinación que él mismo verbaliza así:

Es verdad que la atracción que ejerce sobre mí el muro es extremadamente fuerte, que mi vida psíquica está poderosamente unida al muro, y que todas mis pinturas, cualquiera sea el tema que traten, están constantemente atravesadas por mi extremado gusto por el muro.⁴⁸⁴



192. Antoni Tàpies, *Sóc terra*, 2004

Cercano a la primera etapa informalista de Dubuffet se encuentra Antoni Tàpies (Barcelona, 1923), cuya obra estará basada esencialmente, sumándose la particularidad de que su apellido signifique eso mismo: 'Tapias'. Una evocación de las imágenes murales, que en su caso no viene de las influencias graffiteras neoyorquinas, aunque posteriormente irá sumando a su técnica el uso de sprays, sino de su recuerdo de las paredes pintadas de la guerra y la postguerra española. Catástrofes que se iban abandonando, mediante señales y dibujos, en los

⁴⁸³ Art Brut es un término concebido por Jean Dubuffet para describir el arte creado fuera de los límites de la cultura oficial, concepto que sería posteriormente acogido por el crítico de arte Roger Cardinal en 1972. El interés de Dubuffet se dirige principalmente hacia las manifestaciones artísticas llevadas a cabo por pacientes de hospitales psiquiátricos.

⁴⁸⁴ Jean Dubuffet: Carta a A. Pieyre de Mandiargues (18 de octubre de 1957), en *Prospectus et tous écrits suivants*, París: Gallimard, 1967, p. 470. Citado en Sophie Webel: «Jean Dubuffet o el lenguaje de los muros», en VV.AA.: *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*, catálogo de exposición, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008, p. 13.

muros que presenciaban, como testigos mudos y depositarios, las vivencias de estas gentes. Así se va forjando la memoria de Tápies, a la que se va sumando acentos culturales cercanos a los movimientos artísticos a los que poco a poco va teniendo acceso. De esta forma el muro se convierte para él, según relata, en todo un símbolo de:

(...) separación, enclaustramiento, lamentación, cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrépitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales, sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; prestigio romántico de las ruinas; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico, sugestión de la unidad primordial de todas las cosas; materia generalizada; afirmación y estimación de la cosa terrena; posibilidad de distribución variada y combinada de grandes masas, sensación de caída, de hundimiento, de expansión, de concentración; rechazo del mundo, contemplación interior, aniquilación de las pasiones, silencio, muerte; desgarramiento y torturas, cuerpos descuartizados, restos humanos; equivalencias de sonidos, rasguños, raspaduras, explosiones, tiros, golpes, martilleos, gritos, resonancias, ecos en el espacio; meditación de un tema cósmico, reflexión para la contemplación de la tierra, del magma, de la lava, de la ceniza; campo de batalla; jardín; terreno de juego; destino de lo efímero.⁴⁸⁵



193. Wendy White, *L.E.S.*, 2010

El estilo de Wendy White (*Deep River*, 1971) mezcla la tipografía y el graffiti con pintura en aerosol, introduciendo a veces objetos que anexa a la superficie de la pintura. Busca intencionalmente cierto efecto de provisionalidad y aire distendido; como si estuviera realizando una prueba con la superficie, el soporte, lo escultórico o la instalación específica, en

⁴⁸⁵ Antoni Tápies: «Comunicación sobre el muro», en *Graffiti Brassai*, catálogo de exposición, Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2008, pp. 11-12.

una escritura automática que va de lo gestual al campo de color. Esta obra, de carácter eminentemente experimental, se alimenta, en definitiva, de la plástica fresca de la urbe. El graffiti y la mezcla de planos que establece sus arquitecturas, en un encuentro automático a modo de palimpsesto indescifrable, de las palabras y sus sentidos, que aparecen como *tags* en un vagón de tren. Barry Schwabsky habla así de su proceso:

Existe una asociación inevitable con la pintura en spray del graffiti, pero con una gran ampliación de posibilidades para los matices. Las señales se sienten tanto táctiles como mediadas, en proporciones de interminables variables. El uso de las letras, ya sean pintadas o construidas, ayuda a traer al frente a las partes del cerebro que leen en sincronía con, pero también a veces en conflicto con, las partes que se ven - incluso si lo que hay que leer es, finalmente, inescrutable.⁴⁸⁶

Cómic y pintura

Los cómics, como medio de comunicación que mezcla escritura e imágenes, comienzan su andadura a partir de la invención de la caricatura y el chiste gráfico. Recursos gráficos que aparecen en los periódicos a finales del siglo XIX y que, asimismo, poseen una historia que comienza mucho antes, en William Hogarth, Benjamin Franklin, artista que comienza a utilizar el globo o bocadillo en algunas de sus ilustraciones xilográficas, James Gillray, etc. No obstante, la característica fundamental que establecerá el cómic, a diferencia de los demás medios hasta el momento, será, sobre todo, la secuenciación de las imágenes mediante viñetas. La proliferación de revistas ilustradas, gracias a las nuevas técnicas de impresión, fue espectacular desde la cuarta década del siglo XIX.⁴⁸⁷ De las caricaturas que difundían estos medios surgirían los *protocómics*, que se distinguen por separar en viñetas las ilustraciones que acompañan al relato, aparte de incluir puntos de vista insólitos que ya comienzan a anunciar lo que serán los futuros cómics. Éstos comienzan a adoptar sus principales características a partir de 1895, coincidiendo con el desarrollo de las técnicas cinematográficas y un año antes del invento de la radio. Los nuevos periódicos de la época, ante la lucha que mantenían los medios de comunicación por atraer espectadores, se vieron en la necesidad de introducir dibujos e ilustraciones para hacerlos más atractivos sus publicaciones. EE.UU. se instauró como el principal país de producción e innovación en el ámbito del cómic. A comienzos del siglo XX, con la generalización de los suplementos dominicales, se comenzó a incluir un suplemento destinado a los cómics, de esta forma pasan de la escueta tira diaria a ocupar una o varias páginas completas. Con la posterior industrialización del lenguaje del cómic comienza una historia donde se desarrollan formatos, temáticas, estéticas e ideologías propias, con lo que surge la codificación de géneros temáticos y la especialización igualmente.

Desde sus primeras manifestaciones, en los primeros años de la década de los sesenta, los artistas pop adoptarán elementos expresivos y recursos estilísticos, así como iconografía, propios del cómic. Mientras tanto, el cómic de vanguardia empieza a integrar nuevos recursos en sus viñetas, como la utilización del gran plano general en viñetas panorámicas, empleo de viñetas circulares u ovaladas, reproducción de efectos de sobreimpresión o utilización de imágenes ópticamente distorsionadas, al modo del cine expresionista.

⁴⁸⁶ Barry Schwabsky: *Vitamin P2. New perspectives in Painting*, New York: Phaidon, 2011, p.320 (traducción propia).

⁴⁸⁷ Roman Gubern: *Op. Cit.*, p.72.



194. Roy Lichtenstein, *M-Maybe*, 1965

Roy Lichtenstein (Nueva York, 1923), al introducir elementos de un medio que se consideraba de baja cultura en el entorno de un arte institucionalizado, polemizará sobre cuestiones de largo alcance que se seguirían tratando mucho después a su incursión. A mediados del siglo XX, dicha acción supuso poner en común dos vertientes iconográficas bajo el auspicio del pop art, lo que será la introducción del cómic en el ámbito de la pintura. Una apropiación del lenguaje del cómic que aportará a la pintura un punto de vista secuencial y narrativo. El uso de la iconografía de los mass-media puede deberse a la inquietud del artista por acercarse a un mayor número de gente, a través de la incorporación de los nuevos mitos populares. Parece que la elección, por parte de Lichtenstein, de la iconografía del cómic, tiene que ver con cuestiones personales. En principio, él trató de conectar con el mercado artístico norteamericano mediante la realización de cuadros que seguían la corriente del Expresionismo Abstracto. Sin embargo, fue tal el fracaso de su exposición en 1959, que su desesperación, a la que se añade el hecho no verse identificado con ningún movimiento, le condujo a realizar dibujos extraídos de las tiras cómicas. Con lo cual, se acabó burlando de la ejecución expresiva y el culto al trazo de pincel de sus contemporáneos expresionistas. Toda una demostración de que, como dice Daniele Barbieri: «las interferencias con otros lenguajes, las recíprocas contaminaciones no son un acervo hereditario, sino conquistas expresivas, adquisiciones y mutaciones que se han verificado en el curso de los años».⁴⁸⁸

En ese sentido interferente, en la búsqueda de otros modos de representación pictórica, resulta curioso el caso de Öyvind Fahlström (São Paulo, 1928), a quien quizá la historia del arte no le ha considerado suficientemente. Se le suele situar como precursor del arte pop europeo, pero, aunque el artista recurre a una imaginería propia del pop, prestando atención a las posibilidades creativas de los nuevos medios de comunicación de masas, su obra posee gran

⁴⁸⁸ Daniele Barbieri: *Los lenguajes del Cómic*, Barcelona: Paidós, 1993, p. 100.

complejidad conceptual, presentando intrincadas articulaciones donde hace suyos los procedimientos del cómic y la ilustración, para crear una obra que conjuga aspectos lúdicos, morales y políticos. Fahlström se dirige a un espectador-lector capaz de descifrar sus jeroglíficos icónicos. Como apunta Jean François Chevrier:

Fahlström, como observaba acertadamente Mike Kelley, no sólo formalizó en términos pictóricos el lenguaje del cómic, al modo de un Lichtenstein, sino que asimió y practicó con ese lenguaje a su manera, poética y política: 'El propio estilo de Fahlström es. una especie de dibujos animados libres (loose cartooning). En cierto sentido, había aprendido el lenguaje de los cómics lo bastante bien como para hablarlo por sí mismo en lugar de limitarse a citarlo.'⁴⁸⁹



195. Öyvind Fahlström, *Six months later (phase 4)*, 1962

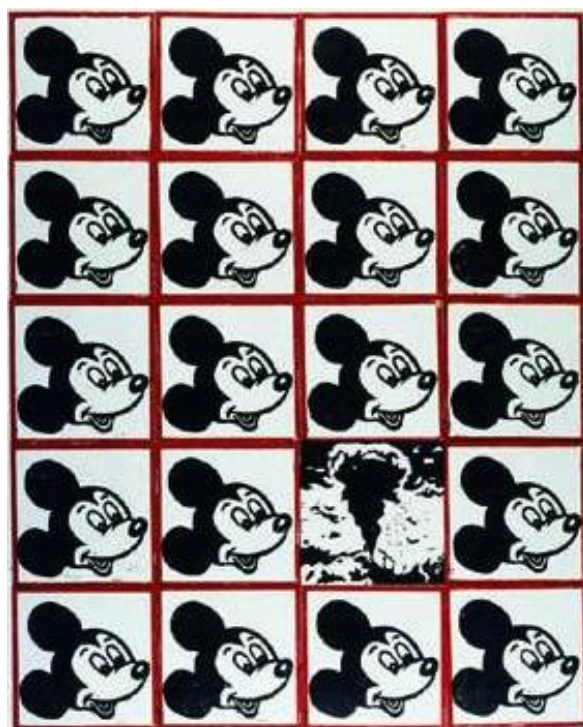
Sus obras defienden la ampliación de las fronteras del arte, por ejemplo en sus 'pinturas variables', compuestas por figuras recortadas en vinilo de posición cambiante, Fahlström crea elementos independientes, normalmente fijados al fondo con imanes, de manera que se pueden reorganizar para formar diferentes composiciones, lo que hace del cuadro un objeto vivo. Así la obra de arte no está nunca 'acabada'; las variaciones podrían continuar hasta el infinito. Las diversas posibilidades de disposición de las imágenes alteraban el sentido final en un tipo de obra que se situaba a medio camino entre los cuadros, los juegos y el teatro de marionetas. Así Fahlström prefirió que las nuevas disposiciones de cada variable específica fuesen recreadas, al exponer su obra al público.

En los sesenta el Equipo Crónica (Manolo Valdés, Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo) toma de pretexto al ratón Mickey, símbolo de amabilidad que refleja la felicidad de la sociedad consumista americana, el cual es repetido hasta que se sustituye por una bomba atómica, en clara alusión a lo que el sistema esconde. Un mensaje claro, efectivo y tendente a cierto reduccionismo que convierte el tono paródico que nos ofrece otra cara —esta decididamente crítica— de la cultura norteamericana de la que los artistas pop estadounidenses —como el

⁴⁸⁹ Jean-François Chevrier: «Otro espacio para la pintura: lírica, concreta y pensamiento geopolítico», en catálogo de exposición Öyvind Fahlström. *Otro espacio para la pintura*, Barcelona: MACBA, 2001, p. 11.

mencionado Lichtenstein— parecían sentirse satisfechos. En ese sentido, Valeriano Bozal nos explica los recursos propios de los que se servía esta agrupación para elaborar sus composiciones:

La repetición y la deformación son dos de los recursos que, con la utilización de tintas planas y la iconografía procedente de los medios de comunicación, permiten la representación irónica de circunstancias cotidianas: desfiles, inauguraciones, concentraciones, manifestaciones, etcétera. La deformación conduce a la metamorfosis de los protagonistas y la repetición en viñetas permite la introducción de una que altera el significado de todas las demás, del mundo repetido.⁴⁹⁰



196. Equipo crónica, *América! América!*, 1965

En *América! América!*, queda al descubierto la fuerte contradicción que conlleva el bienestar de una gran potencia, que también guarda su capacidad destructora. En esta obra, al tiempo que se aprovecha un personaje de las tiras cómicas por todos conocido, se aplica una técnica pictórica derivada del cartel y la ilustración para hacer más directo el mensaje, algo que sucederá también en el Equipo Realidad. Ambas agrupaciones, de origen valenciano, se advierte una gran influencia del lenguaje cartelístico; pues no olvidemos que fue allí donde comenzó su labor Josep Renau, autor citado en el apartado dedicado al cartel. En ese sentido, en la obra de ambos colectivos se produce una mezcla de estilos y registros, recurso propio del diseño de carteles.

⁴⁹⁰ Valeriano Bozal: «Equipo Crónica: una historia personal», en catálogo de exposición *Equipo Crónica*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015, p.24.

Rivane Neuenschwander (Belo Horizonte, 1967) transporta las distintas estrategias representacionales y lingüísticas del cómic a su discurso artístico. En general trabaja a partir de signos y formas extraídas de lo cotidiano, elaborando con ello nuevos modos de escritura, mediante construcciones semánticas combinadas que forman otra realidad. Su obra, que abarca desde la instalación hasta el poema visual, se apropia de estos elementos para conjugarlos y reelaborar así su significado y función originales. Neuenschwander hace uso de estrategias compositivas derivadas del ready made y el arte povera, asimilados a través de la tradición artística brasileña de los sesenta y setenta, para replantear la tradicional relación entre forma y significado de los signos.



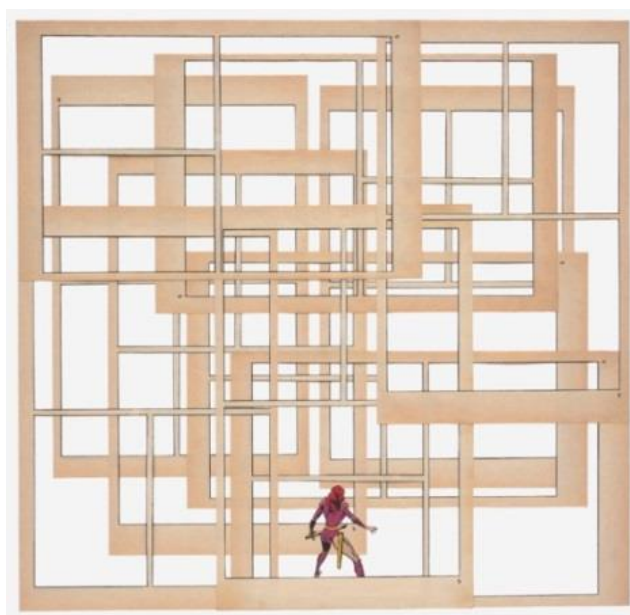
197. Rivane Neuenschwander, *Zé Carioca no. 4*, 2004

El hecho de que Neuenschwander tome a José Carioca, un loro despreocupado creado por Walt Disney, como pretexto para su obra, parte del siguiente hecho: Disney, en 1941, visitó Sudamérica para reforzar relaciones entre el norte y el sur de América, dentro de la política estadounidense de atraer el apoyo de los países americanos a la causa aliada, durante la Segunda Guerra Mundial. Al año siguiente, Disney proyectará en Brasil una película animada titulada *Saludos Amigos*, con secuencias de Disney viajando hacia Sudamérica. En una de ellas, José Carioca (que puede ser traducido como 'Joe de Río') lleva a Donald a conocer su ciudad. El tranquilo loro brasileño, cuyo estribillo más común es 'no se preocupe, Donald', puede considerarse un estereotipo inoportuno. Antes de querer verse manipulada por estos hechos, Neuenschwander borra a los personajes y las narrativas de los cómics de *José Carioca*. Ella aplica pintura acrílica directamente encima de las páginas cómicas originales del libro, correspondiendo al color de fondo de cada celda y tapando con pintura los personajes de la caricatura. Ella también rellena los 'globos de discurso' con pintura blanca, obliterando el diálogo. Las páginas retienen las composiciones y colores originales de los cómics, pero con la desaparición de las figuras y las palabras se convierten en pinturas abstractas. Los títulos de las obras sugieren una historia que los espectadores deben imaginar, con la ayuda del tono y las formas diversas de los globos de discurso.

Cercano a Neuenschwander, el trabajo del argentino Martín Vitaliti (Buenos Aires, 1978) experimenta con la estructura narrativa del cómic y su dislocación temporal, rompiendo las fronteras de la viñeta para cuestionar los límites que el cómic, en su configuración como medio dependiente de estructuras que enmarcan la representación, ofrece. Vitaliti lleva a la elipsis, retórica muy usada en el cómic y en el cine, a establecerse como protagonista principal de la obra. Esta disposición crea una sensación de perplejidad en el espectador, cuando contempla

cómo el personaje parece haberse salido de los confines de su mundo. Según sugiere Ignacio Cabrero:

Como es habitual en sus piezas, Vitaliti pone aquí de relieve esa estructura narrativa que da vida al cómic; a pesar de todas las alteraciones y los vacíos mostrados, el artista no permite que se pierda el sentido del mensaje y, en cada página, la presencia de una viñeta nos habla de la ausencia de algo o de alguien, y nos transmite la angustia de buscar o de ser buscado.⁴⁹¹



198. Martín Vitaliti, *Collage realizado a partir de 10 páginas de la publicación La Cosa, nº 14, por John Byrne y Ron Wilson, 2012*

Chelo Matesanz (Reinosa, 1964) también ha utilizado el lenguaje del cómic en alguna etapa de su producción. En su muestra *Ríe conmigo*, de 1995, consideraba que: «es importante no confundir al arte broma con las bromas del arte, porque estas últimas suelen ser arte serio»,⁴⁹² considerando como arte serio aquel «que goza de reconocimiento social y que es acogido por la historia de contemporaneidad»,⁴⁹³ y el arte como broma, aquel cuya «finalidad está en función de lo banal. Un arte sin cinismo ni ironía, que lo único que espera es que el que lo mira se sorprenda y se ría, una carcajada que genere tos o moquillo».⁴⁹⁴ Humor que ha cultivado Matesanz durante toda su trayectoria, de ahí que también opte por provocar cambios continuos entre lenguajes icónicos, proceso consciente que lleva al espectador a cuestionarse dónde se encuentra la verdadera percepción del arte. Todo ello representa el territorio socarrón idóneo para que el mundo infantil y el sexo se encuentren. *Bocadillos, conversaciones en la oscuridad*, de 1997, y *Chelo Matesanz producciones*, de 1995, son

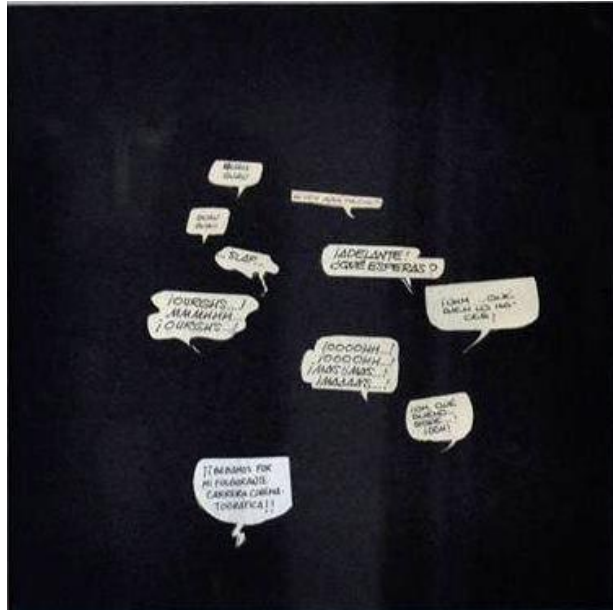
⁴⁹¹ Ignacio Cabrero: «Menos es más (más o menos)», en catálogo de exposición Generaciones 2013. Proyectos de Arte Caja Madrid, 2013, p.18.

⁴⁹² Chelo Matesanz: «Ser artista no es risa», en *Ríe conmigo*, catálogo de exposición, Ayuntamiento de Eibar: Eibar, 1995, sin página.

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*

encuentros intencionados de recortes de tiras cómicas de procedencia dispar, que tratan de reflexionar acerca de la educación y la represión de la mirada. Siguiendo este discurso acerca de las prohibiciones que se imponen a la observación, en la obra que aquí mostramos, parece como si alguien se hubiera introducido en el lienzo *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich, aprovechando el apagón. Se da la vuelta irónica a ese 'nada para ver' que plantea Malevich, para insinuar que el hecho de que no veamos nada no significa que no pase algo.



199. Chelo Matesanz, *Bocadillos en la oscuridad*, 1997

Como vemos, han sido muchos los artistas que, desde Lichenstein, se han inspirado en el cómic, pero existen otros que, recientemente, sin necesidad de incorporar específicamente los personajes desarrollados por los cómics, recuerdan a éstos por aquellas cualidades que a ellos les han hecho característicos. Bien sea por la utilización de globos, bocadillos o *fumettis*, por la utilización de la viñeta, por la rotulación o por la escenificación narrativa, recuerdan en buena medida a la estela que ha dejado el espíritu del cómic en las creaciones pictóricas actuales. Muestra de todo esto fue la exposición *Comic abstraction: image-breaking, image-making* (*Abstracción cómica: creadora y quebrantadora de imagen*) que, en el año 2007, realizó el MOMA de Nueva York. Las interferencias entre arte y comic son el hilo conductor de la exposición, que trata de indicar cómo un gran número de artistas han tomado imágenes de los comics para afrontar temas como la guerra, conflictos raciales y la pérdida de la inocencia, entre otros. Todas las imágenes de la exposición muestran una manera entretenida pero ácida de explorar la realidad socio-política, presentando, igualmente, la relación personal que muchos artistas contemporáneos mantienen con la actualidad de sus países.

Inka Essenhigh (Bellefonte, 1969) fue una de las artistas integrante de la exposición. En sus composiciones se aprecian figuras que atraviesan diversas fases, como si estuvieran en proceso de metamorfosis. También existen referencias mitológicas en su pintura. En su trabajo se encuentran reminiscencias de las hadas descritas por Shakespeare, las composiciones de

Henry Fuseli o el surrealismo de Dalí, entre otras referencias. En su modo de trabajar destaca la definición dura de los bordes de las figuras, al estilo del comic. En ese sentido, en cuanto a la evolución que han tenido sus pinturas, Laura Hoptman nos aclara que:

Aligeradas por un renovado interés por el Surrealismo y los medios de reproducción como la fotografía, el cómic y la animación, durante la segunda mitad de los noventa, las pinturas de Inka Essenhigh se encontraban entre las que asimilaban elegantemente estas influencias para aportar una mirada fresca sobre la figuración.⁴⁹⁵

La peculiaridad de su pintura, por tanto, reside en el retorno a unos cauces plásticos tradicionales y en su reinserción a unos márgenes de narración alegórica. El resultado es una especie de reciclaje plástico y semántico. Una pintura de carácter fabulador que, al ahondar en su sentido narrativo, desvela una especie de sueño o pesadilla.



200. Inka Essenhigh, *Pegasus*, 2001

Otro componente de la mencionada exposición fue el venezolano Arturo Herrera (Caracas, 1959), quien posee una obra de difícil clasificación. Su singular lenguaje visual, constituido por un original vocabulario de formas, a veces no del todo reconocibles, se sitúa justo en el centro de esa delgada y a veces imperceptible frontera que divide lo figurativo de lo abstracto. Retoma senderos no totalmente explorados por maestros de la modernidad, e

⁴⁹⁵ Laura Hoptman: «Arte popular en un momento impopular: el Realismo de Inka Essenhigh», en catálogo de exposición *Inka Essenhigh*, Salamanca: DA2, 2005, p. 5.

inteligentemente soslaya, velada y parcialmente, códigos visuales de los precursores de la contemporaneidad. Arturo Herrera realiza una mezcla de elementos de distintas corrientes plásticas con un lenguaje fragmentado, que oscila entre lo caótico y lo ordenado. Diferentes alusiones y asociaciones derivan en una combinación que recuerda desde lo cotidiano de lo pop, a alusiones surrealistas, gestos de la abstracción expresionista o elementos modernistas, mediante una deconstrucción explícita que evita que nos demos cuenta. Según Lorena González:

En la obra de Herrera, aunque siempre ha destacado el juego constante con los elementos de la cultura visual del cómic en la sociedad moderna y contemporánea, también es importante atender a las múltiples relaciones que la depuración, abstracción y recomposición de estos mismos elementos, así como la transposición de sus formas y matrices subterráneas, comportan dentro de una obra cuyo engranaje se desplaza inevitablemente hacia la trama convulsa de nuestras propias referencias, incluyendo tanto las materias sensibles de nuestra aproximación al mundo y a los otros, como la historia y el desarrollo del arte moderno y contemporáneo.⁴⁹⁶



201. Arturo Herrera, *Untitled*, 1997-98

Su pintura encajará con una serie de artistas que practican una dinámica de relaciones, de obstáculos y ventanas, que conlleva el pensamiento en una iconosfera sobrecargada de

⁴⁹⁶ Lorena González I.: «Ruinas circulares. Arturo Herrera en las colecciones venezolanas», en catálogo de exposición Arturo Herrera. Ruinas circulares, Caracas: Odalys, 2009, pp. 8-9.

información. Una actitud *apropiacionista* con la que construye un puzle, donde las imágenes se injertan estableciendo jerarquías y discontinuidades que crean un primer momento de confusión.

El trabajo de Fiona Rae (Hong Kong, 1963) es básicamente abstracto, aunque usa recursos figurativos aplicados al azar, que pueden recordarnos a diversos recursos gráficos que se utilizan en la ilustración o en el cómic. Como apunta Paco Barragán:

Su pintura recoge influencias procedentes de diversas fuentes que reflejan ese elemento globalizador de nuestra sociedad que hace que ya nada sea auténticamente local: libros, informática, internet, el cine, la literatura, el mundo culinario o la moda.⁴⁹⁷



202. Fiona Rae, *Cute Motion!! So Lovely!!*, 2005

De este modo, en el encuentro de elementos de diversa procedencia, crea inesperadas yuxtaposiciones que enfrían la impulsividad del expresionismo abstracto —que bien pudiera servirle de referencia—, frenando, frenando su visceralidad para ofrecer composiciones con desplazamientos que el espectador puede recorrer, en su curiosidad identificativa. Una actitud fresca e irónica hacia la pintura de una artista que se toma su actividad como un pasatiempo divertido en el que volcar sus pasiones. Quizá esta mezcla cultural se deba a que después de haber nacido y permanecido un tiempo durante su niñez en Hong Kong, se trasladara al Reino

⁴⁹⁷ Paco Barragán: «Fiona Rae», catálogo de exposición *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca: DA2, 2005, p.52.

Unido, experiencia infantil que, de algún modo, trata de transcribir mediante el juego compositivo que nos plantea al mezclar elementos de las dos culturas.

Estas imágenes se sujetan al cómic por el recuerdo de ciertas técnicas de entintado que reconocemos en el código de éste. Pero en esa sujeción principalmente se cifraría en lo psicológico, en el poder asociativo del inconsciente y la libertad de interpretación. En ese sentido parece como si el cómic se hubiera *deconstruido*. Existe, por tanto, según las palabras que David Barro dedica a Arturo Herrera, algo que se puede hacer extensible a la búsqueda de los artistas contemporáneos que, relacionados con el cómic, estamos tratando:

(...) una tensión entre lo que 'vemos' y lo que 'es' o, en otras palabras, una imagen interpretada, experimentada. La cuestión (...) no estriba tanto en dónde situar estas obras dentro de la historia, sino de qué tipo de imagen hablamos y —en un sentido más amplio— qué tipo de imagen es la imagen artística. Siempre desde el argumento sincopado, velado por una serie de salpicaduras que permiten advertir su capacidad compositiva, su sentido del corte.⁴⁹⁸

De ahí que esta forma de proceder, a medio camino entre los dos medios, ofrezca las pistas mínimas y de ahí que apele a los más remotos recuerdos y asociaciones mentales, como puede ser nuestro particular universo infantil, a modo de sueño no resuelto, vacío, negado y quebrado por la ausencia de realidad.



203. Sue Williams, *With Polka Dots*, 2009

Sue Williams (Chicago Heights, 1954), ha atravesado etapas diferentes que, desde mediados de los noventa, le llevaron a volcarse por las configuraciones gráficas y la pintura. Sus líneas se convirtieron en amplias pinceladas de color, a modo de trazos gestuales sobre el

⁴⁹⁸ David Barro: «Arturo Herrera y su torre de Babel», en revista *El Cultural*, Madrid: El Mundo, 2005 (documento en línea) <http://www.elcultural.com/revista/arte/Arturo-Herrera-y-su-torre-de-Babel/11830> (consulta: 2015, junio)

blanco de la tela, que pueden recordar al último De Kooning. Como comenta Guillermo Solana:

Las escenas sexuales, perversas y humorísticas de su primera época persisten, pero sometidas a metamorfosis delirantes. Anatomías violentamente deformadas y recombinadas, como en las distorsiones fotográficas de Kertész o en las muñecas de Bellmer. Apéndices corporales que se independizan para vivir a su aire. Hibridaciones grotescas de testículos colgantes que se confunden con pechos, vaginas dotadas de tentáculos, manos como ubres, etc. Todos estos pequeños monstruos sexuales, estas criaturas ávidas, copulan y se amontonan en escenas orgiásticas, en unas composiciones obsesivas (...) Un momento de improbable equilibrio entre el cómic y el automatismo pictórico, entre la figuración neosurrealista y el expresionismo abstracto. Si hubiera que encontrar algún precedente a este equilibrado caos, de carácter sexual y violento, que infunde en la pintura una intensidad convulsiva, lo hallaríamos en las masacres de Masson, o en las composiciones tardías de Arshile Gorky o Miró.⁴⁹⁹



204. Fernanda Brunet, *Snap*, 2003

Cercana en lo caótico a Sue Williams, está Fernanda Brunet (México, 1965), cuyas composiciones puebla de explosiones, recortadas mediante una gráfica algo más suave que la anterior. En sus inicios trabajó a partir de la manipulación de imágenes tomadas de publicaciones pornográficas, cuyo significado lograba desplazar sustituyendo los colores originales por aquellos comúnmente asociados con la inocencia y la ternura,⁵⁰⁰ creando que iba desde la suavidad colorida al vértigo de la figuración más explícita. Posteriormente a esta

⁴⁹⁹ Guillermo Solana: «El erotismo según Sue Williams», revista El Cultural, Madrid: El Mundo, 2003 (documento en línea) Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/arte/El-erotismo-segun-Sue-Williams/7196> (Consulta: 2015, junio)

⁵⁰⁰ Directorio de MexartDB, Lassa Esquivel (dir. Ed.), Documento en línea disponible en <http://mexartdb.com/#/personas/fernanda-brunet> (consulta: 2015, junio)

etapa, Brunet, comenzó a aplicar esa energía y movimiento a unos paisajes en los que aparecían voluminosas nubes de tormenta. Dicha contención de energía y el movimiento impetuoso, han estado siempre presentes en el trabajo de esta artista. Volcanes que entran en erupción es otro de sus temas, que en varias ocasiones fueron comparados con eyaculaciones masculinas o con orgasmos femeninos, en una clara intención de destacar la influencia de su primera etapa. De ahí deriva hacia unas composiciones mucho más abstractas que siguen constatando su fuerza y vitalidad, donde «investiga sobre los diálogos explosivos de los conceptos Abstracción vs Figuración, Representación vs Anti-Representación, Pop Art y Conceptual Art».⁵⁰¹



205. Julie Mehretu, *Stadia III*, 2004

Julie Mehretu (Adís Abeba, 1970) combina formas coloreadas y dibujo, acercándola a la idea que trataba de reflejar la exposición *Comic Abstraction* aludida. Ella crea un lenguaje muy particular en formatos de grandes dimensiones, donde va configurando sus composiciones a base de capas lechosas y semitransparentes de colores que va retocando con trazos de dibujo. Su idioma plástico es abstracto y mutante, introduce tanto pinceladas como zonas graffiteadas que llevan el conjunto hasta un extremo barroco, que se acerca tanto al paisajismo como al cómic. Una pintura de gran precisión y complejidad que deja espacio al espectador, para que éste pueda transitar por la apretada trama que acaba configurando en muchas ocasiones. También podemos encontrar en estas representaciones pequeños símbolos, como banderas, diseños de tatuajes, elementos de cómic o simples puntos que Mehretu va agrupando en manojos o enjambres.⁵⁰² Un caos milimétricamente equilibrado donde la vista viaja en un ir y venir, entre el conjunto y los detalles. Una gramática visual apretada y densa que parece

⁵⁰¹ Omar Pascual Castillo: «Fernanda Brunet», en catálogo de exposición *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca: DA2, 2005, p. 15.

⁵⁰² Uta Grosenick (ed.): *Art Now* vol. II, Köln: London : Taschen, 2005, p.288.

desaparecer cual palimpsesto, acercándose, en ese sentido, al extremo metafórico de una situación sociopolítica actual afectada de globalización. Una expresión pictórica que Paco Barragán calificará:

(...) a caballo entre la arquitectura, el cómic, la topografía y la ciencia ficción, donde Mehretu nos ofrece unos impactantes paisajes imaginarios que entroncan con las visiones constructivistas de principios de siglo y que hablan de desplazamiento e identidad.⁵⁰³



206. Takashi Murakami, *Tan Tan Bo - In Communication*, 2014

Es justo señalar también la gran influencia que ha ejercido el cómic japonés, denominado manga, en muchos de los pintores actuales. Tal es el caso de Takashi Murakami (Tokio, 1963), cuyo estilo pictórico está centrado en las técnicas y temas tradicionales de su propia cultura. Él pertenece a la generación Neo-pop japonesa, que surge tras la burbuja económica de Japón a finales de los ochenta. Pese a incorporar en su obra elementos de la cultura popular contemporánea de su país, en forma de anime (animación) y de manga (cómic), ha continuado bebiendo de las fuentes del folclore japonés, desde la iconografía budista, o los rollos de pinturas del siglo XII, hasta la pintura zen y las técnicas de composición de la pintura excéntrica del período Edo, del siglo XVIII, caracterizada por el uso de imágenes fantásticas y poco convencionales. De su obra, lo más destacado y característico es su teoría del *Superflat*, concepto acuñado por Murakami en el año 2000 que, traducido, quiere decir *superplano*. Dicho término posee su raigambre en la estética japonesa (no tridimensionalidad, superficies de color planas, no luz-sombra y valor de la línea de contorno), pero cuyo rendimiento excede la esfera artística. Así pues es extrapolable a aspectos socioculturales de la identidad japonesa contemporánea. Según Murakami, este concepto plantea una relectura historiográfica del arte

⁵⁰³ Paco Barragán: «Julie Mehretu», en catálogo de exposición *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca: DA2, 2005, p.52.

japonés en su conjunto.⁵⁰⁴ *Superflat* habla sinsentido que, en general, establece el consumo en una sociedad de masas, erigiéndose como dispositivo para hacer reflexionar y comprender el arte, la cultura y la sociedad del Japón. En la defensa de este concepto y en su faceta de curador, Murakami ha logrado generar un marco discursivo entre críticos, historiadores y curadores de Japón, Europa y Estados Unidos.⁵⁰⁵



207. Yoshitomo Nara, *Cosmic Eyes*, 2007

Yoshitomo Nara (Hirosaki, 1959) surge asociado al movimiento pop japonés de los noventa. Aunque sus obras parezcan ingenuas, esconden un alma guerrera al tratarse de representaciones de niños o animales que llevan armas y mantienen una mirada inquisitiva. Estas obras perversas y atrevidas, intrigan por el simbolismo de su frialdad violenta. Se observa en ellas claras influencias del manga, así como los dibujos animados estadounidenses, el anime o el graffiti. Nara es otro de los artistas que pueden encajar en el concepto *Superflat*, acuñado por Murakami, en que también encontraríamos a Chiho Aoshima, Aya Takano, o Mahomi Kunikata. En estos se deja ver la occidentalización que ha ido sufriendo la cultura japonesa de un tiempo a esta parte. Aunque se suele relacionar a Nara con el cómic manga, como aquí sucede, también pudiera encajarse en el apartado dedicado a la ilustración pues posee mucha relación con ella.

Prueba de la influencia que el cómic y la cultura asiática ejercen en el resto del mundo son los cuadros que ejecuta Judas Arrieta (Hondarribia, 1971). Las fuentes de las que bebe Arrieta, son una mezcla de iconos y símbolos de la cultura popular de Asia. Doraemon, el rey

⁵⁰⁴ María José Delpiano K.: *Modernidad y modernización de las artes visuales en Japón: lecturas desde el concepto Superflat de Takashi Murakami* (tesis), Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2010, p.55.

⁵⁰⁵ Ver Takashi Murakami: «The Super Flat Manifesto» y «A Theory of Super Flat Japanese Art». En *Super flat*. Chiaki Kasahara, Natsuko Ihara (eds.) Tokyo: Madra, 2000 y Takashi Murakami: «Earth in My Window» y «Superflat Trilogy. Greetings, You Are Alive». En: *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Takashi Murakami (ed.) New York: Japan Society, 2005

mono, Bruce Lee, Ultraman, calaveras, pandas, kung fu, los templos de Shaolin, los dioses chinos, dragones y monstruos, traducidos con una gráfica muy propia del cómic y la ilustración. Con todos esos iconos, Arrieta conforma una composición de elementos amalgamados a modo de palimpsesto que aparentemente parece no tener ningún sentido. Pero detrás de esta conjugación, donde también se da una mezcla de técnicas; rotulador, acuarela o pintura acrílica, se encuentran mensajes ocultos que hemos de descifrar, que resumen la experiencia de un occidental que trata de adentrarse en la cultura oriental. En ese choque y mestizaje cultural, Arrieta nos habla de globalización a través de un acercamiento desarraigado que ya no pertenece a ningún lugar en concreto. Como dice David Barro:

Es en definitiva, una pintura que traduce un presente que la posmodernidad ha convertido más en un pasado que en un futuro, Judas Arrieta activa algo así como una nostalgia del presente con una obra futurista que, sin embargo se significa como contratiempo, como pasión retro que nos escupe una verdad a la cara, la de tener siempre el futuro en el pasado.⁵⁰⁶



208. Judas Arrieta, *Champions of death*, 2012

Raymond Pettibon (Tucson, 1957) centra su actividad pictórica en la realización de dibujos que posteriormente colorea con pintura acrílica y gouache. Utiliza una imaginería basada en la cultura popular americana repleta de surfistas, jugadores de béisbol, retratos de figuras conocidas como Charles Manson, John Fitzgerald Kennedy, Marilyn Monroe, etc., mezclada con el texto, como componente básico de su trabajo, textos donde el artista va escribiendo sus propios pensamientos o va cogiendo prestados de alguna obra clásica de

⁵⁰⁶ David Barro: «La pintura como campo de batalla», en el catálogo *Judas Arrieta. Abstract Comics*, Beijing: MA Studio, 2011, p.3.

literatura o cine, para sacarlos de contexto. «Conocido por sus reflexiones sobre referentes literarios y filosóficos, su incisiva mirada sobre los temas políticos y sociales adquiere aún más fuerza gracias a su estilo».⁵⁰⁷ Desde dicha actitud, Pettibon sucede a una importante generación de artistas de Los Ángeles, entre los que se encuentran John Baldessari, Edward Ruscha y Jim Shaw. Junto con Pettibon, Paul McCarthy o Mike Kelley, se halla marcada una tradición originaria de la Costa Oeste, donde las subculturas underground se mezclan con las ficciones de la industria hollywoodiense.



209. Raymond Pettibon, *No Title (Their stories inevitably)*, 2011



210. Ricardo Angélico, *Being Bernard Bereson*, 2012

⁵⁰⁷ Hans Werner Holzwarth (ed.): «Raymond Pettibon», en *Art Now Vol. III*, Köln: Taschen, 2008, p. 372.

El caso de Ricardo Angélico (Angola, 1973) posee similitudes con el trabajo de los artistas anteriormente comentados, en cuanto a su configuración amalgamada, pero el relato que nos quiere transmitir es bien diferente. La obra de Angélico, apoyándose en elementos gráficos que podemos corresponder con técnicas de rotulación del cómic, corresponde a un mundo onírico donde las escalas se pierden, los contornos se desdibujan y los colores migran para desaparecer por momentos, en unas composiciones que parecen descubrir distintos niveles de significación, que continuamente atan lo representado a la realidad. Un universo ambiguo donde lo infantil se entremezcla con lo bizarro, para narrar una historia plagada metáforas.



211. Neo Rauch, *Sturmnacht*, 2000

Como narrador de historias pictóricas también nos encontramos a Neo Rauch (Leipzig, 1960), que además de poseer influencia del cómic, pudiéramos corresponderle otras muchas influencias, como el surrealismo, o el realismo socialista, aparte de las influencias puntuales de artistas como el Bosco, Tintoretto, William Hogarth, Max Beckmann y Max Ernst. Asimismo podemos atisbar cierta influencia retrofuturista del cine de ciencia-ficción de los cincuenta y sesenta, donde, con los efectos especiales de la época, se trataba de acercar al espectador a paradojas espacio-temporales o fenómenos paranormales y premoniciones, que ocurrían en pueblos tranquilos y parajes desolados. Astronautas, extraterrestres, científicos...tratando de llevar una misión desconocida en un mundo extraño. No olvidemos que ese mundo que el cine trató de reflejar, en muchas producciones que han pasado a la historia como cine de 'serie b', son herederas directas del cómic, de ahí que hablemos de Neo Rauch en este apartado. Aparte de que intencionalmente, Rauch, en muchas ocasiones introduzca en sus lienzos recursos característicos del cómic como son los bocadillos. Según palabras de Robert Hobbs:

Rauch (...), sigue sintiendo gran curiosidad por los libros de cómics clásicos que él y su hijo Leonard coleccionan. Señala que su paleta de colores suele guardar relación con

dichos cómics, que le gusta estudiar por sus elementos esquemáticos y su gama de colores más que por el argumento. (...) Al defender la cultura popular como origen de sus colores, Rauch compara unos cómics concretos con sus pinturas, comparaciones que resultan extraordinariamente sugestivas. Más allá de estas afinidades, cabría observar parecidos entre las distintas tonalidades que aparecen en su obra y las que se encuentran en el paisaje posindustrial de Leipzig y sus alrededores en la época posterior a la guerra fría.⁵⁰⁸

En todas sus composiciones se traspira un aire de misterio y teatralidad intrigante donde, en escenas que pudieran ser perfectamente narrativas, pues también recuerdan a la pintura de historia, no sabemos muy bien qué sucede. Estas pinturas parecen invocar lo imposible desde una representación a medio camino entre lo plano y lo tridimensional, cuyo espacio pictórico parece hacerse más sólido a medida que pasan los años, girando hacia cierta tradición romántica propia de la pintura alemana. Quizá sea por ese poso por el que, aunque parezcan inquietantes, los cuadros de Rauch, paradójicamente, transmitan una extraña serenidad indescriptible, una especie de calma tras la tormenta, una sobrecarga donde, como risa nerviosa en medio de lo insondable, puede colarse lo circense, la parodia y la pantomima.

Fotografía y pintura

El nacimiento de la fotografía, en el primer tercio del siglo XIX, es consecuencia de los cambios técnicos, el impulso innovador y la demanda productiva que estaba generando la revolución industrial. Esta nueva técnica se erige como el hito de cierta visión realista a la que los sectores artísticos, defensores de la mimesis como copia de la naturaleza, habían tendido durante el siglo XIX. Un realismo en la pintura del siglo XIX que, sin embargo, no es del todo puro, pues en muchos casos viene influenciado por corrientes simbolistas o románticas. Dentro de este contexto, la aparición de la fotografía desatará una gran polémica en algunos pintores, que ahora veían parte de la misión encomendada a la pintura usurpada por esta nueva técnica objetiva e instantánea. Fenómeno que llevaría a adoptar posturas extremas: defensores que veían la nueva técnica como una aliada, como en el caso de Delaroche, frente a los detractores que, como fue el caso de Ingres, veían en la fotografía una seria competidora de la pintura —aunque, paradójicamente, en secreto se sirviera de ella como fuente de documentación, a través de fotos que encargaba nada menos que a Nadar. En cambio, Delacroix y Degas aceptaban de buen grado las excelencias de la fotografía, reconociéndola útil como instrumento auxiliar para la construcción de sus cuadros. Una asistencia que no es nueva sino consecuencia directa de la histórica cámara oscura y la cámara lúcida, cuyo uso de remonta al siglo XV, cuestiones que fueron revisadas por el trabajo de investigación de David Hockney: *El conocimiento secreto* (cfr. 2.1.1.).

En todas estas declaraciones que expresaban los pintores, se observa cómo la fotografía aún no se consideraba un medio autónomo que, aunque rivalizaba, estaba todavía por debajo de la pintura. Cosa que cambiaría con el tiempo, dado que tanto la sociedad como el ámbito artístico iría aceptándola como un medio más, válido y con excelentes propiedades destacables, que va configurando un gran imaginario documental que constituye la historia

⁵⁰⁸ Robert Hobbs: «Las deliberadas ambigüedades de Neo Rauch», en el catálogo de exposición *Neo Rauch*, Málaga: CAC Málaga, 2005, p.26.

reciente del ser humano. En ese sentido, será la aparición de la fotografía, y más tarde el cine, la que provocará que la iconosfera comience a multiplicar sus referencialidades, haciendo cada vez más denso su imaginario.

La fotografía, aparte de servir como documento e irse labrando un mundo propio como medio expresivo autónomo, ha contribuido a la configuración y transformación del arte, pues cambió la mirada de los espectadores y los artistas. Respecto a la pintura, los artistas se dieron cuenta de que la realidad objetiva ya era captada por la fotografía, de ahí que los pintores trataran de buscar realidades que ya no partieran del exterior, en una labor de mimesis, sino de crear realidades autónomas.

La influencia que la fotografía ejerce sobre la pintura hace que la mentalidad de los artistas cambie, para comenzar a indagar sobre las propias cualidades expresivas de la pintura, incluso las posibilidades pictóricas de la pintura en la fotografía, como en el caso estudiado del pictorialismo. En ese sentido la pintura y la fotografía comenzarán una relación confluyente que se alargará hasta nuestros días. Una confluencia que a artistas como Picasso, Dalí, Moholy-Nagy, El Lissitzky, etc., los hace trabajar no desde la disyuntiva de medios sino desde la conjunción. Una diferenciación que en el siglo XX acabará atenuándose en función de la construcción de la imagen, como explica Laura González Flores:

Con frecuencia se confunden las actividades genéricas (términos en minúscula: pintura, fotografía, arte) con los paradigmas artísticos (términos en mayúsculas: Pintura, Fotografía, Arte). Mientras la fotografía y la pintura cuando se habla de ellas como actividades genéricas se distinguen claramente a partir de su tecnología (pinceles Vs cámaras), cuando se las trata como paradigmas sin embargo, la diferencia no es tan explícita, ya que la técnica pasa a un segundo plano tras la finalidad de las imágenes y de sus valores culturales subyacentes. Lo verdaderamente definitorio de una obra fotográfica o pictórica reside en una determinada situación dentro de un discurso crítico e ideológico.⁵⁰⁹

Autora que ve necesario «separar el proceso tecnológico de los medios de su definición como tales»,⁵¹⁰ considerándose, según su criterio, ambos medios como «variantes tecnológicas de una misma ideología de lo visual»,⁵¹¹ lo que la lleva a decir que: «lo verdaderamente definitorio de una obra fotográfica o pictórica reside en determinada situación dentro de un discurso crítico-ideológico».⁵¹²

Relaciones entre pintura y fotografía que serán objeto de estudio de muchos autores, además de la citada, como el libro *Arte y fotografía*, de Otto Stelzer, o el de Aaron Scharf con el mismo título. Otto Stelzer, al referirse a cómo muchos de los logros espaciales de la fotografía y sus posibilidades supusieron un estímulo para la creación de los estilos pictóricos, para lo cual hace un repaso por las distintas concepciones fotográficas, en el sentido de comprobar cómo influyeron en la creatividad de los pintores. Como conclusión Otto Stelzer señala:

⁵⁰⁹ Laura González Flores: *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona: Gustavo Gili. 2005.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.8.

⁵¹¹ *Ibid.*, p.298.

⁵¹² *Ibid.*, p.299.

La historia de la pintura en la era de la fotografía está determinada en muchos aspectos por el encuentro entre dos medios que se buscaban mutuamente, pero que también se rehuían. (...)A la pintura sólo le quedaba la elección entre mantenerse firme o huir. Podía aceptar la visión fotográfica e intentar desarrollar más la capacidad del objetivo con el cual trabajaba, es decir, del ojo humano: el impresionismo, un naturalismo de lo subjetivo, fue en principio un método coincidente con el proceso fotográfico. La construcción del cuadro a partir de partículas de color se correspondía al grano de la fotografía; el resultado era una reproducción en color de la realidad, tal como no le era posible captarla a la cámara. O bien —y ésta era la segunda posibilidad— la pintura se retiraba hacia unas posiciones a las que no pudiera seguirle la fotografía; uno de estos refugios era la abstracción.⁵¹³

Intentando ofrecer una visión de cómo este diálogo entre medios aún perdura en nuestros días, ofreceremos algunos ejemplos que lo constatan, donde podemos comprobar las diferentes maneras que tienen los pintores de acercarse a la fotografía. El caso de Gerhard Richter (Dresde, 1932) es muy significativo a este respecto, casi ejemplar podría decirse, a la hora de plantearse la estrecha relación establecida entre ambos medios; es por ello que recurriremos a su obra para identificar distintas modalidades en las que dicha relación se lleva a cabo.



212. Gerhard Richter, *11.2.98*, 1998

Para empezar, podemos indicar el acercamiento objetual, físico, es decir: la recurrencia de la fotografía como soporte para incidir con pintura sobre su representación. Richter ha ido trabajando dicho proceso, en paralelo a otros proyectos, en sus *Overpainted Photographs*. Podemos decir que estas fotografías con pintura superpuesta pueden marcar la línea divisoria entre su trabajo más fotográfico de aquel más abstracto, dentro del total de su extensa producción. En este caso concreto, realizado a partir de fotografías que reflejan la vida

⁵¹³ Otto Stelzer: *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp.173-174.

cotidiana, Richter superpone gestos pictóricos, bien brochazos estriados o dispersiones, que ocasionan un fuerte contraste representativo. Esto fuerza al ojo a incluir esos gestos abstractos en la realidad de la representación fotográfica, tornándolos reales, o incluir la representación realista de la fotografía en la abstracción de los gestos, abstrayendo la realidad. Inflexiones que Richter lanza al espectador, para provocar una reflexión sobre el papel que el medio posee actualmente en el arte contemporáneo, a través de una contundente confrontación de dos códigos diferenciados abocados a comprenderse. Una actitud que denota la crisis, por un lado, en el que géneros y medios se sumergieron hace tiempo y la irreverencia postmoderna, con la que se trató de salir de tal situación, una impostura que se halla en una fase de asimilación y aceptación, como venimos demostrando. De este doble significado pictórico, Uwe M. Schneid nos aclara que:

Aquí ya no estamos hablando de representación figurativa y no. Esta simple oposición se cancela por un proceso de vinculación en el lenguaje meta-pictórico de las obras de óleo sobre fotografía: la intervención retira la realidad de la fotografía y la pintura se convierte en un real y potente objeto como resultado de su aparición enfática en la escena.⁵¹⁴

De todas formas, tratar de comprender cada medio en el contexto posible se torna un ejercicio de traducción cercana a la imposibilidad que relata Derrida en su artículo «Torres de Babel»,⁵¹⁵ donde dicho símbolo es analizado como origen de una necesidad de traducción y la imposibilidad final que conlleva tal magnitud de dialectos, mestizajes e hibridaciones. Un hecho que bien pudiera resumir la frontera difusa a la que llega la investigación sobre lo pictórico en este trabajo. Una línea difusa que aun así, como explica Derrida en su artículo, no tiene porqué implicar confusión, como parece que el símbolo de Babel ha llegado hasta nuestros días. Para aclararlo, Derrida descompone el término etimológicamente. Esta metáfora, comparada con la situación por la que atraviesan los medios artísticos actualmente, conllevaría haber subido a una cima tan alta, en la construcción híbrida entre medios, que dicha altitud, como síntoma de poder, se ha de corromper por necesidad. Cuestión que denota la mayoría de las obras y artistas que aquí nos sirven como ejemplo, situación que Richter ha mantenido desde que comenzara a oscilar entre dos polos aparentemente opuestos, como son realismo y abstracción. Por otro lado, llegar al sueño que supone esa cima, en el que los discursos ya no pertenecen a una patria concreta y pueden traspasar fronteras libremente, y haber sabido asimilar la situación, responde a una clara demostración de inteligencia y conocimiento por parte del ser humano, con un reto: saber mantenerlo. Ese saber estar ahí supone adaptarse a una capacidad de interpretación que viene condicionada por el correr de los tiempos. Pues, según Derrida:

La multiplicidad de idiomas viene a limitar no solamente una traducción 'verdadera', una inter-expresión transparente y adecuada, sino también un orden estructural, una coherencia del *constructum*.⁵¹⁶

Por eso, superadas las trampas de actitudes que tratan de ajustarse a lo propio del medio a ultranza y la imposibilidad de traducción, hemos de situarnos en esa franja transparente de

⁵¹⁴ Uwe M. Schneid: «Reality, the Photograph, the Paint and the Picture», en catálogo de exposición *Gerhard Richter: Overpainted Photographs*, Leverkusen: Museum Morsbroich, 2009, p. 199 (traducción propia).

⁵¹⁵ Jacques Derrida, «Torres de Babel», en *ER Revista de Filología* nº 5, Sevilla, invierno 1987, p. 36.

⁵¹⁶ Jacques Derrida, citado por Amalia Rodríguez Monroy: *El saber del traductor: hacia una ética de la interpretación*, Barcelona: Montesinos, 1999, p. 138.

inter-expresión, sin tratar de buscar una coherencia justificativa del hecho. Más bien, dejarnos llevar por esa *lógica de la sensación* en la que hizo hincapié Deleuze, respecto al hecho de sentir el cuerpo, que tradicionalmente se le ha asignado a la pintura, como una forma nueva de encarnación, trasmutada, que nos lleva a recorrer los 'pliegues' de la imagen, al encuentro de un idioma modificado.



213. Thomas Lelu, *Mars*, 2007

Muchos artistas han recurrido a esta técnica de pintar sobre fotografías para desarrollar un discurso en torno al erotismo y el sexo, escogiendo fotografías de cuerpos desnudos para 'vestirlos' con pintura. Tal es el caso de la serie *Hide and stain*, de Thomas Lélú (Bastia, 1976), que ha ido desarrollando del 2003 al 2012, y que guarda gran similitud estética con las obras de Richter. En dicha serie, Lélú deconstruye estereotipos de la sociedad para parodiarlos, desmitificando así el dogma social, para buscar un arte combativo y necesario. La intervención sobre los soportes preexistentes, mediante la acción plástica, giros conceptuales, yuxtaposiciones de planos, elipsis o juegos semánticos, es su manera de proceder favorita.

Partiendo de una premisa que aparentemente pudiera parecer similar, la producción de Kelley Walker (Columbus, 1968) puede entenderse como un esquema que hace públicos los márgenes, operando desde la resistencia, a través de una respuesta y réplica que evidencia los discursos hegemónicos que se dan, de manera invisible, a través de los medios. Walker escoge imágenes de consumo diario que aparecen en los medios como si fueran símbolos del sistema, para confrontar su falsa evidencia figurativa con gestos abstractos, que trabajan como comentarios añadidos cuya función es evidenciar un esquema sistemático de represión, que en el entorno de intermediación de lo público se toma como natural y aceptado. En su serie

Schema; Aquafresh plus Crest with Whitening Expressions, Walker se apropia de portadas de la revista erótica *King* para intervenirlas con trazos expresionistas de pasta de dientes. Con esto pretende evidenciar los esquemas estéticos que se imponen no sólo en el arte, sino sobre el cuerpo de la mujer. Según comenta Johanna Burton:

Parte de lo que debería hallarse bajo la remozada página es silenciosamente elevado, borrado. Ya que mientras nos toman el pelo con los retazos de la explicación técnica detallada, el funcionamiento global se revela como una farsa: la página se vuelve sobre sí misma mostrando no una imagen del verso (algo diferente), sino un duplicado, la versión del espejo —reverso de sí mismo— (...).⁵¹⁷



214. Kelley Walker, *Schema; Aquafresh plus Crest with Whitening Expressions (Trina)*, 2006

Con humor caustico, las obras de Jani Leinonen (Hyvinkää, 1978) juegan a barajar diferentes estratos y sistemas políticos y sociales. La sociedad orientada al consumismo y por tanto al objeto de consumo, es el tema que desarrolla constantemente, así como la lucha por la fama que es habitual en una sociedad así. Para hacer visible su mensaje, el artista utiliza las mismas estrategias de comercialización que utilizan dichos sistemas. Leinonen pinta estas fotografías enmascarando el propósito original. Con ello quiere demostrar hasta qué punto influye en nosotros la publicidad y el marketing, que conllevan todas las campañas que emprende el sistema establecido. Leinonen no se limita a criticar estos procesos, sino que se imbrica en ellos. Todo lo que sucede en relación con su arte, como escándalos, debates, etc., es una parte del mismo, llegando a romper los límites que separan el circuito artístico del exterior, para expandirse por el entorno. Su máxima pretensión, con todo este juego que

⁵¹⁷ Johanna Burton: «Bringing It Back Alive!», revista *Parkett* nº 87, Zurich, 2010, p.70 (traducción propia).

plantea, es crear intercambio, conversaciones e incluso ideologías y cambios políticos o controversias sociales.



215. Jani Leinonen, *Mummon Muusi*, 2008



216. Pierre Bismuth, *Collage pour homme, (Jennifer)*, 2001

En esta onda, Pierre Bismuth (París, 1963) muestra gran interés por el funcionamiento de los mecanismos perceptivos de la realidad, lo que le lleva a subvertir los códigos habituales de percepción en sus trabajos. Su fuente de trabajo es principalmente el cine, pero también utiliza

referencias lingüísticas, así como imágenes procedentes de la industria cultural. Con gestos eficaces que contienen en su intención una gran ironía, Bismuth altera los códigos de lectura de la imagen impuestos por el sistema y aceptados por la sociedad en su quehacer diario. Cruzando imposturas y jugando con los códigos, Bismuth pone en entredicho el afianzamiento con que nuestros ojos descodifican su alrededor.



217. Rachel Whiteread, *Drawing for Water Tower I*, 1997

Existen otros artistas que utilizan este recurso de pintar sobre fotografías, para hacer sus proyectos y estudios preliminares de lo que será su obra final. Técnica muy utilizada por escultores y artistas de land art, cuyo medio es el espacio público. Estas *obras*, por lo general, no suelen quedarse ocultas, sino que son expuestas funcionando como piezas, consideradas dentro de la producción de los artistas. Hay muchos ejemplos de proyectos de este tipo, pero podemos señalar dos muy significativos como son Christo & Jeanne-Claude o Rachel Whiteread. Su concepción artística como autores que trabajan con la tridimensionalidad les lleva a la realización de intervenciones pictóricas sobre fotografías, que están cargadas de gran concentración y sobriedad, apareciendo el color de una forma tímida y tenue. A este respecto, conviene destacar la gran diferencia que existe entre aquellos pintores que trabaja sobre una fotografía para realizar una obra, y aquellos que emplean ese mismo procedimiento como una manera de previsualizar sus proyectos; en los primeros casos existen intenciones estéticas directas, mientras que, en los segundos, dichas intenciones se hallan únicamente aludidas.

Completamente distinto es el caso de Juan Ugalde (Bilbao, 1958), cuyo lenguaje pictórico se ha hecho prácticamente inseparable de la inclusión de la fotografía en sus composiciones, hasta convertirla en el soporte fundamental de su expresión. Digamos que, en Ugalde, la fotografía actúa de eje condicionante del proceso que desarrolla alrededor y sobre ella, de esta forma el artista abre el camino a un universo de elementos: historias, textos, materiales susceptibles de ser adheridos, etc., que se ponen en funcionamiento a la vez, con la intención de seguir dialogando y expandiendo su concepto de lo pictórico. Ese afán inquieto de búsqueda de lo insólito en lo cotidiano y cierta convulsión, que puede provocarnos el descubrimiento de realidades que se salen de lo común, lo ha llevado a experimentar con el video en creaciones heterogéneas que va ejercitando al tiempo que sus pinturas. En definitiva, respecto al uso que hace Ugalde de la fotografía, podemos decir que toda la perfección técnica que en ella pudiéramos reconocer es desgarrada. Conocido ese punto de partida ahora sus imágenes, como comenta Vilén Flusser:

(...) parecen encontrarse en el mismo nivel de realidad que su significado. Por tanto, lo que en ellas se ve no parece ser símbolos que necesiten ser descifrados, sino síntomas del mundo, a través de los cuales se reconoce, aunque indirectamente, el mundo.⁵¹⁸



218. Juan Ugalde, Untitled, 2014

En la línea de Ugalde encontramos a Jesús Portal (Salamanca, 1970), quien pinta fotografías reservando lo que le interesa destacar de la imagen, para seguidamente sacar una

⁵¹⁸ Vilén Flusser: *Una filosofía de la fotografía*, Madrid: Síntesis, 2001, p. 18.

fotografía al conjunto, conservando y encapsulando lo pictórico mediante la fotografía. Con su obra lanza, como explica Rocío Blázquez: «una mirada nostálgica a las estéticas retrofuturistas, un velado homenaje a la sci-fi clásica, pero también una crítica, desde la ironía, a las estrategias de marketing de las grandes firmas y corporaciones de la economía global».⁵¹⁹ Mundo que acabará ensimismado en su propia ficción, en los `espacios mentales' creados para ella, en un estado permanente de fascinación acrítica, donde la pintura ejerce su función como alteración subversiva de lo orquestado por el sistema.



219. Jesús Portal, *Consumo Ficción*, 2008

Siguiendo la acción de tapar calculadamente zonas de una fotografía, encontramos la obra de Marlon de Azambuja (Sto. Antônio da Patrulha-RS, 1978), quien, en su serie *Gran fachada* se dedica, mediante un rotulador, a ir ocultando prácticamente la totalidad de la información fotográfica de las arquitecturas de museos de renombre internacional. Fachadas que se quedan casi cubiertas de oscuridad, resaltando los contornos de estos edificios para evidenciar la cultura que guardan, en un intento de abstraerla y transformarla en un nuevo relato de lo que suponen esos gigantes, como instituciones de poder. De este modo, Azambuja, a partir de un acto de invisibilidad, trata de desvelar la esencia de cada estructura, así como los rastros y huellas que van depositando en los entornos urbanos que ocupan, condicionando el panorama cultural de cada lugar donde se establecen. Según Nicola Marini:

El objeto principal de dicho proyecto es la deconstrucción consciente de la imagen oficial y celebrativa de algunos conocidos edificios icónicos del establishment artístico contemporáneo,

⁵¹⁹ Rocío Blázquez: «Adora Calvo, única galería de la región seleccionada para participar en ARCO», en diario ABC, 2007. (documento en línea) Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-02-2007/abc/CastillaLeon/adora-calvo-unica-galeria-de-la-region-seleccionada-para-participar-en-arco_1631408448177.html, (Consulta: 2015, junio)

como por ejemplo el Solomon R. Guggenheim Museum de New York, el Centre Pompidou de París, el Tate Modern de Londres o el MUSAC de León.⁵²⁰



220. Marlon de Azambuja, *New Museum*, 2013

La obra de Azambuja parte siempre de un estrato esencial, para plantear una nueva visión sobre la realidad a partir de sencillas intervenciones, abandonando líneas explotadas para ampliar recorridos por otros horizontes, sin olvidarse de cierto fondo irónico necesario, que agiliza el proceso.

En la actualidad, la fotografía se halla totalmente integrada con el resto de lenguajes artísticos, ya no necesita mimetizarse con la pintura como pasaba en su etapa pictorialista. De hecho parece como si en muchos pintores, dicho proceso, se hubiera invertido, y ahora fuera la pintura la que pretende acercarse a las cualidades de la fotografía, como 'frío' registro de la realidad, como documento. Entre éstos se hallarían aquellos que pintan cualquier fotografía que caiga en sus manos y sea de su interés, venga de donde venga, y aquellos que presentan una realidad cuidadosamente construida y escenificada. Entre los primeros estarían todos aquellos figurativos, realistas e hiperrealistas, que hacen pasar por su filtro pictórico el documento fotográfico. Una fotografía que puede ser utilizada a modo de guía ligera o como copia literal, respondiendo a unos intereses descriptivos extremos. Un gran número indefinible de artistas se hallan insertos en esta manera de proceder, desde el ejemplo curioso de Picasso, cuya época azul comenzó a raíz de la implantación de la moda, en París, de virar las fotografías a tono azul, hasta los artistas actuales que pintan figuración, de los que veremos algunos ejemplos.

⁵²⁰ Nicola Marini: «Los metaespacios de Marlon de Azambuja», en revista digital *Submergentes*, noviembre, 2011 (documento en línea). Disponible en <http://www.submergentes.org/Los-metaespacios-de-Marlon-de>, (Consulta: 2015, junio)

Entre los artistas que usan la fotografía como documento a la que mantenerse fiel se hallaría, en primer lugar, todos aquellos pintores hiperrealistas que utilizan la fotografía en su procedimiento. Dada la magnitud de aquellos que practican este proceso nos limitaremos a nombrar algunos ejemplos históricos destacables. El movimiento hiperrealista nace a finales de los sesenta en Estados Unidos, sin otro afán que pintar con gran realismo objetos y escenas de la vida cotidiana, utilizando la fotografía como base para la realización de sus obras. Entre sus componentes más destacados se hallan: Richard Estes, John Baeder, Tom Blackwell, Don Eddy, Ralph Goings o Chuck Close. El hiperrealismo nunca representó un movimiento cerrado, sino que hoy siguen en activo muchos de estos pioneros y nuevos artistas, que se han venido sumando al uso de técnicas que utilizan la fotografía en sus creaciones. Destacar que el fotorrealismo supone una variante del hiperrealismo, mientras el segundo trata de alcanzar un extremo de precisión y realidad no necesariamente condicionado por la fotografía, como puede ser el caso de Antonio López, el primero trata de imitar en su aspecto técnico de la fotografía, utilizando calcos y proyecciones para ello. Motivos que captan mediante el aparato fotográfico para trasladar al lienzo de manera nítida su representación. Aun así, por mucho que unos y otros se empeñen en ser lo más objetivos posible, como advierte Peter Sager: «cada tipo de realismo es distinto de la realidad»,⁵²¹ una afirmación que nos aclara que cada realismo viene condicionado por la época en que es generado.



221. Robert Bechtle, '61 Pontiac, 1968-69

El pintor hiperrealista no trata de competir con la fotografía sino plantearse determinadas cuestiones en torno a la percepción de la realidad, como la objetividad y la autenticidad de las imágenes y, sobre todo, el hecho de cómo la fotografía ha cambiado la forma de ver realidad y de relacionarnos con el mundo. A comienzos de los sesenta, en la Costa Oeste norteamericana, Robert Bechtle (San Francisco, 1932) empieza a producir los

⁵²¹ Peter Sager: *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza, 1981, p. 13.

primeros cuadros auténticamente fotorrealistas, donde «sugiere la posibilidad de una nueva jerarquía de los medios en los que la pintura puede ser fotográfica con la finalidad de seguir siendo relevante»;⁵²² casi al mismo tiempo, Richard Estes (Kewanee, 1932) trabaja en Nueva York en sus característicos escaparates y paisajes urbanos y Chuck Close (Monroe, 1940) pinta sus famosos retratos.



222. Richard Estes, *Madison Square*, 1994

Con las diferencias propias de cada artista, en general sus temas muestran el estilo de vida americano. Mientras que, para reflejar esto, Richard Estes se centra en paisajes urbanos donde los escaparates, los carteles publicitarios y los automóviles adquieren gran protagonismo, Close se centra en los rostros humanos. En las composiciones de Estes se hace patente la compleja utilización de las superficies con luz refractada, como característica que lo acompaña en prácticamente toda su producción. Estes utiliza de forma muy lúcida la fotografía, como ha declarado en varias ocasiones; al mirar sus pinturas, sabemos que no está haciendo trampa: «No trato de reproducir la fotografía; me sirvo de ella para hacer un cuadro».⁵²³

La obra de Chuck Close se basa en fotografías para componer sus enormes retratos. Close desarrolla un ejercicio preciso y meticuloso, que tiene que abandonar a favor de otro tipo de técnica no tan hiperrealista, a causa de una hemiplejía que sufre en el año 1988. Su método de trabajo se fundamenta en una cuadrícula que pone sobre la fotografía, copiando pormenorizadamente cada una de sus celdas. Su trabajo posterior se ha ramificado en mallas, con colores similares a un trabajo de mapa topográfico, o de color CMYK, que hacen obvia la naturaleza celular de su actividad.

⁵²² Jonathan Weinberg: «Photographic Guilt: the Painter and the Camera», en catálogo de exposición *Robert Bechtle: A Retrospective*, San Francisco: Museum of Modern Art, 2005, p. 46.

⁵²³ Richard Estes citado por Sandro Parmiggiani: «Richard Estes. La sensualidad de lo real», en catálogo de exposición *Richard Estes*, Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2007, p. 16.



223. Chuck Close, *Mark*, 1979



224. Eric Fischl, *Art Fair: Booth n.17 Instructions*, 2014

Comenzada la posmodernidad, pero siguiendo con un trabajo a partir de la fotografía algo más suelto, encontramos a Eric Fischl (Nueva York, 1948), quien a partir de 1976 deja la abstracción y comienza a introducir elementos figurativos en su obras, derivando a principio de los ochenta hacia un estilo realista de fuerte carácter expresivo, con influencia de

expresionistas como Max Beckmann o pintores de la tradición naturalista norteamericana, como Winslow Homer, John Singer Sargent o Edward Hopper. Su temática en esos años se centra en la sexualidad, con abundantes representaciones de cuerpos desnudos en actitudes eróticas, pero con cierto aire enigmático, angustioso y opresivo. Características que son denotadas mediante iluminaciones extrañas y por un cromatismo apagado y gris. Con este tipo de tratamiento, Fischl, pretende advertir sobre cómo se desvirtúan los valores de la sociedad. Como Robert Enright comenta: «En una primera revisión del trabajo la escena nos empuja hacia atrás (como si el pintor fuera un fotógrafo con lente de aproximación) y revela la parafernalia de un disparo de moda.»⁵²⁴



225. Ulrich Lamsfuss, *Michel Houellebecq*, 2010

Ulrich Lamsfuss (Bonn, 1971) encarna la generación de jóvenes pintores a los que la crítica ha denominado como 'jóvenes malvados', en la revista *Der Spiegel*,⁵²⁵ tratando de encajar bajo esta denominación a aquellos artistas marcados estilísticamente por cierto postimpresionismo y postexpresionismo, que mantienen incursiones asiduas al realismo fotográfico.⁵²⁶ Sus temas son extraídos de la realidad mediática. Siguiendo las reglas que impone la posmodernidad, todos los materiales gráficos poseen el mismo valor, así que todos son susceptibles de ser empleados en este tipo de obras. Una recurrencia a determinados temas que a Lamsfuss le lleva, en más de una ocasión, a la repetición, pintando del mismo tema cuadros idénticos, que relaciona con una especie de pintura múltiple, a modo de escena

⁵²⁴ Robert Enright: «Desiring Ambiguity. The Art of Eric Fischl», en *Eric Fischl*, New York: The Monacelli Press Inc., 2000, p. 26 (traducción propia).

⁵²⁵ Ulrike Knöfel: «Die jungen Bösewichte», en la revista *Der Spiegel*, Hamburgo, noviembre 2002, pp. 170-175.

⁵²⁶ Hans Werner Holzwarth (ed.): «Ulrich Lamsfuss», en *Art Now Vol. III*, Köln: Taschen, 2008, p. 288.

cinematográfica a cámara lenta. Como seguidor del realismo fotográfico, pone en cuestión la reproductibilidad de la fotografía en contraposición con la singularidad de la pintura.



226. Santiago Ydñez, *Untitled*, 2012

Alguien que también pudiera encajar en la denominación de 'joven malvado' es Santiago Ydñez (Puente de Génave, 1969). Con sus piezas pretende hacer reflexionar al espectador sobre la importancia que la imagen ha alcanzado en nuestra sociedad. Hecho que le lleva a indagar en la memoria visual colectiva e individual. Una pintura que enfatiza el expresionismo de los sentimientos con una factura impulsiva y enérgica. Dolor, placer, nostalgia, éxtasis...; personajes en planos cortos, con mirada dislocada; animales en actitud hierática... imágenes, en fin, de quietud amenazante, donde, como apunta Fernando Castro Flórez, podemos atisbar cierta grandeza hueca producto de la intermediación de la imagen fotográfica:

Pero puede que todo sea un misterio sin grandeza. Igual que lo instantáneo se multiplica, el aplastamiento del tiempo inducido por la fotografía y la *especularidad* videográfica refuerza lo efímero de la presencia, algo que en la pintura funciona, en términos opuestos, como una demanda de tiempo, una respuesta estática, vale decir lenta, a un cúmulo de gestos.⁵²⁷

Para Luc Tuymans (Mortsel, 1958), la fotografía representa un documento absolutamente necesario, que extrae de los medios de comunicación mayormente. Se le considera «heredero de la sólida tradición figurativa flamenca», asimismo «cree que Goya y Velázquez siguen teniendo una actualidad y una fuerza con las que ha cortado la actual pintura española».⁵²⁸ Su técnica es parca en policromía, tratando de evocar la transparencia de la

⁵²⁷ Fernando Castro Flórez: «Miradas burlonas. Reconsideraciones sobre la pintura de Santiago Ydñez», en catálogo de exposición *Santiago Ydñez*, Granada: Diputación de Granada, 2001, p. 24.

⁵²⁸ Ricardo Martínez de Rituerto: «Luc Tuymans: 'Tàpies ha destruido la pintura española'», en el diario *El País*, febrero de 2011, (documento en línea). Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/17/actualidad/1297897215_850215.html, (Consulta: 2015, junio)

acuarela y tal sutilidad que llega a la imperceptibilidad, en ocasiones, debido a la carencia de contrastes. Pintura que, aunque se torne ilegible por momentos, ostenta la señal de la historia y sus protagonistas.



227. Luc Tuymans, *Toys*, 1994

Fuera del ámbito occidental, Li Songsong (Beijing, 1973) retrata, mediante voluminosos empastes de pintura, figuras y acontecimientos vinculados a la memoria colectiva china, ayudándose de documentos fotográficos. Su trasfondo se halla cargado de connotaciones políticas, que nos permiten acercarnos a una comprensión más real de su país. Como dice Barry Schwabsky:

Buscando mediar momentos monumentales, traumáticos y banales de la historia de China, Li trabaja con parte de fotografías y, con menor frecuencia, fotogramas de películas y televisión recogidos de los arsenales de entretenimiento chino y medios de comunicación.(...) En la práctica de Li la fotografía documental cataliza el tiempo histórico, la infusión de la contemporaneidad con espectros del pasado y viceversa.⁵²⁹

Tras la densa piel de sus representaciones, aguarda latente cierta tendencia a la abstracción, alterando nuestra percepción sobre las realidades comentadas. La fragmentación que aplica a su obra, lo lleva a trabajar individualmente cada unidad, que más tarde se acabarán uniendo para formar un conjunto. Este método de trabajo le hace mantener la distancia prudencial con el tema representado, haciendo alusión, mediante esos recortes, a la memoria selectiva que implica la historia, a partir de una forma de contarla que ocasiona los consecuentes cambios sociales.

⁵²⁹ Julia Hasting: *Vitamin P2. New Perspectives in Painting*. New York: Phaidon, 2011, p. 186 (traducción propia).



228. Li Songsong, *Craving and Flaws*, 2011



229. Hope Atherton, *Butcher*, 2007

Hope Atherton (Warrenton, 1974) basa sus obras en las imágenes tomadas en sus safaris fotográficos. Mediante su proceso pictórico parece querernos mostrar un positivado de la imagen en pleno proceso de revelado, sometido a un baño químico, capturando la fantasmagoría que producen los instantes de lucha por la reconciliación entre fluidez y

estabilidad.⁵³⁰ Sus temas emparentan con el lado oscuro de lo siniestro, al tiempo que nos retrotraen al ocultismo o los gabinetes de curiosidades, confiriendo a sus obras una sensación casi cinematográfica. En pocas palabras, Atherton traslada sus imágenes fotográficas, mediante la pintura, del dominio de lo anecdótico o documental al reino de lo sobrenatural.



230. Eberhard Havekost, *Lifeseize, B12*, 2012

Haciendo uso de los dispositivos de reproducción fotográfica, Eberhard Havekost (Dresden, 1967) analiza los procesos mediante los cuales se configuran e interrelacionan las imágenes. Su referencia siempre es fotográfica, propia o de otras fuentes, pero trata de desligarse de las ataduras que lo relacionan a la tradición fotorrealista, tratando de usar una paleta apagada de colores que pierda el brillo fotográfico para abrazar el plano pictórico, para tratar de huir hacia la abstracción. Finalmente, el documento fotográfico aparece como una excusa, como comenta David Barro al respecto de esta relación:

(...) el cuadro pictórico ha sabido extrapolar al encuadre fotográfico. También al video y al cine. Las luces, los colores, la densidad del grano y la perspectiva fotográfica y cinematográfica beben, aun sin querer, de la historia de la pintura. Lo mismo podríamos decir de la existencia de un imaginario iconográfico compartido. Y en lo digital, esos procesos de generación de la imagen desde lo pictórico se acentúa todavía más si atendemos a la manera de proceder, con maneras y procesos idénticos a los utilizados para pintar un cuadro (...).⁵³¹

De manipulación del documento fotográfico habla la obra de Paco Pomet (Granada, 1970), que lucha contra la misma ilusión referencial, distanciándonos mediante una artificialidad que subvierte la imagen, trabajando sobre la desaparición de la realidad, que es lo que realmente señala una imagen fotográfica en su desambiguación, creando, a partir de su asimilación como simulacro, otro mundo. Un comportamiento frente la fotografía que, según Iván de la Torre:

⁵³⁰ Hans Werner Holzwarth (ed.): *Art Now Vol. III*, Köln: Taschen, 2008, p.48.

⁵³¹ David Barro: *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*, Santiago de Compostela: Dardo, 2009. p.131.

Es irónico y caníbal a un tiempo. La ironía actúa en una doble dirección. Le sirve para deformar la realidad y mostrar, sin que nos sintamos ofendidos, sus perfiles más oscuros y menos digeribles. (...)El canibalismo lo sitúa en una posición donde el artista ha superado sus miedos y toma sin tapujos ni encubrimientos lo que necesita de la historia del arte para elaborar un dialecto personal.⁵³²



231. Paco Pomét, *Hispanic Society*, 2014

En el terreno de la pintura realizada a partir de una fotografía escénica y preparada concienzudamente en el estudio, donde los personajes caracterizados como si fueran actores de cine, cuidando su maquillaje, vestuario e iluminación, encontramos al fotorrealista Gottfried Helnwein (Viena, 1948). Sus obras destacan por transmitir cierta ansiedad psicológica, que puede recordarnos al concepto de lo siniestro freudiano, aunque también desarrolle otros temas de corte histórico o político. El resultado de esta mezcla es un trabajo provocativo y controvertido. Helnwein ha trabajado como pintor, dibujante, muralista, fotógrafo, escultor, escenógrafo y artista de performance, lo que le ha llevado a utilizar un amplio abanico de técnicas y medios. Según interpreta Alexander Borousky:

Su obra es una compleja dialéctica de la corporeidad y la idealidad, la accesibilidad y la distancia, la fragilidad y la invulnerabilidad. De un modo plástico existe una alta sensibilidad óptica (los retratos son dibujados, pues su base fotográfica lo deja claro), una magia forzada por la mirada fija (la mirada de la lente de la cámara y el seguimiento de dispositivo —no es de extrañar que Susan Sontag identificó al homicida sensible en el fotograma congelado), una incrementada sensibilidad física, y el distanciamiento frío de la forma, detrás de la cual se encuentran los fenómenos universales de amor y el odio, de presencia y de no-existencia.⁵³³

⁵³² Iván de la Torre Amerighi: «Extrañezas cotidianas para un mundo insoportable», en catálogo de exposición *Paco Pomét. G-Train*, Sala Rivadavia, Cádiz, 2004

⁵³³ Alexander Borousky: «The Helnwein Passion», en catálogo de exposición *Helnwein*, St. Petersburg: Palace Edition Russian Museum, 1997, p.12.



232. Gottfried Helnwein, *The Disasters of War 28*, 2011

Influenciado por la tradición flamenca y española, encontramos a Michaël Borremans (Geraardsbergen, 1963). Un trabajo elusivo pero de gran magnetismo, pormenorizadamente cuidado en sus detalles y, sobre todo, con una melancolía extrema. En la película documental que relata su proceso pictórico —*El cuchillo en el ojo*, realizada en 2009 por Guido De Bruyn— podemos ver cómo Borremans prepara sus sesiones fotográficas, para extraer fotografías que le sirvan en la composición de sus representaciones. Composiciones que resultan, en principio, inmediatas y amables, donde es destacable una factura de pincelada que se acerca a Velázquez, pero que no tardan en girar hacia un mensaje de gran tensión y desasosiego. Borremans piensa que el caudal de imágenes que circulan en la actualidad, debilita lo que todavía hoy podemos entender por realidad. Así que su acercamiento a la pintura clásica comenzó a tornarse en obsesión, por lo que no resulta extraño que su pintura se encuentre repleta de guiños a los grandes pintores de la historia. Pero más abajo, rascando la piel de la apariencia, también podemos encontrar un poso infecto y abyecto, que lo puede relacionar con autores como Arbus, Bourgeois o Goyer y que deriva, en ocasiones, hacia un delirante y macabro surrealismo indirecto o implícito. Pues, como comenta Jeffrey Grove:

Un detenido escrutinio de las actitudes de sus protagonistas, no obstante, desmiente cualquier intento de comprometerse emocionalmente con los escenarios esencialmente miméticos de Borremans. (...), escenas que nos llevan a entender que no hay una explicación lógica para lo que él representa.⁵³⁴

⁵³⁴ Jeffrey Grove: «Michaël Borremans: Ventilating a Nihilist Vision», en *Michaël Borremans : Paintings*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p.5 (traducción propia)



233. Michaël Borremans, *Red Hand, Green Hand*, 2010



234. Richard Patterson, *If*, 1999

Dentro de aquellos que preparan la escena, antes de fotografiar el motivo que más tarde trasladarán a la tela, encontramos a aquellos artistas que actúan plástica y escultóricamente, se podría decir, sobre el modelo antes de fotografiarlo. Richard Patterson (*Leatherhead*, 1963) toma sus referencias de figuras de juguete en miniatura, que mancha con pintura y luego las fotografía, superponiéndolas contra un abanico variado de fondos. Las pinturas a gran escala de Patterson son copias meticulosas hechas con pintura de las fotografías resultantes. El fondo borroso contrasta con el detalle esmerado de la figura en primer plano, tanto que parece

salpicar, invadir el espacio del espectador. Esta forma de proceder hace que se confunda la distinción entre las áreas abstractas y las figurativas de la pintura. Acrecentando la escala del pequeño juguete, Patterson, le da un toque kitsch a su composición, que adquiere alusiones siniestras y ligeramente absurdas.



235. Philipp Fröhlich, *Sin título*, 2010

Philipp Fröhlich (Schweinfurt, 1975), proveniente de la actividad escenográfica, ejerce una pintura que realiza a partir de cuidadas maquetas que fotografía. Sin profundizar en el detalle, las atmósferas de interior y exterior que plasma, debido al artificio empleado, provocan un alto grado de extrañamiento. Sus fuentes suelen ser fotografías antiguas y literatura, que utiliza como fondo evocador para comenzar a realizar la maqueta, planteamiento que le sirve a nivel individual, pues más tarde ningún sustrato argumentativo que engarce con este primer estadio, aunque determine la construcción escenográfica, queda reflejado en la pintura. Según comenta David Barro:

La pintura de Philipp Fröhlich es la representación de una representación. Como si un espacio estuviese envuelto dentro de otro. Hablamos de atmósferas de tiempos. De ahí que esa imagen se resuelva difusa, como cuando muchos artistas se dedican a fotografiar los reflejos de la imagen en el agua. O a través de espejos o ventanas que se nos ofrecen como transparentes cortinas de un mundo tan real como distorsionado imaginado.⁵³⁵

Similar a Patterson, Jesús Ángel Bordetas (Huesca, 1978) parte de modelos de plastilina que conservan el cromatismo saturado del propio material, al ser manipulado toscamente. Estas figuras emergen como el motivo protagonista para la realización de unas pinturas que conllevan su transcripción a la *bidimensionalidad*. Una exuberancia plástica que viene claramente marcada por la influencia que ejerce la fotografía de estos modelos, haciendo uso de la profundidad de campo para que el motivo adquiera una definición y un protagonismo

⁵³⁵ David Barro: *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*, Santiago de Compostela: DARDO, 2014.

absoluto. Una vez mostradas al público, estas pinturas desvelan la trama que conlleva su proceso de creación, lo que establece un juego de los reconocimientos de su fase tridimensional (del modelo), fotográfica (de su registro) y pictórica (de su transcripción). La pintura y los objetos referenciales se llegan a unir mediante la intuición aportada por el espectador, sobre una imagen cuyo carácter blando nos hace pensar en ella como algo en continua gestación-descomposición.

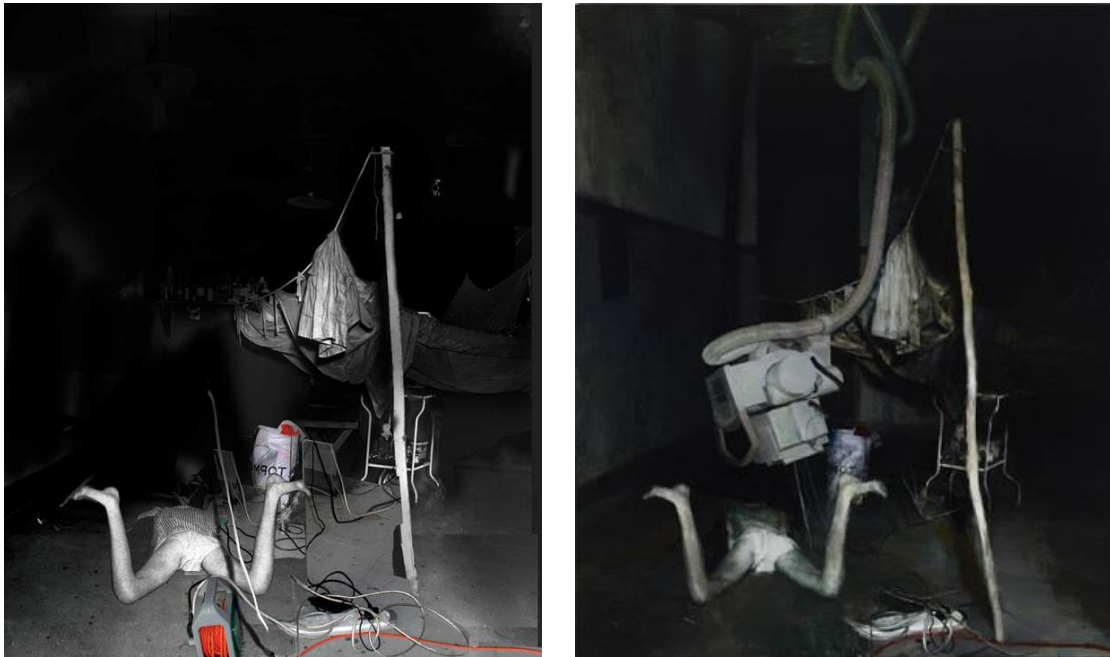


236. Jesús Ángel Bordetas, *cromo 4*, 2010



237. Glenn Brown, *Nausea*, 2008

Siguiendo la estética de la plasticidad pictórica tenemos a Glenn Brown (Hexham, 1966). Aquí se une la referencia de la imagen fotográfica como documento y la imagen de la obra de arte tradicional, con su traducción mediante un concepto plástico de lo pictórico. Las representaciones de Brown derivan de imágenes existentes, que muchas veces son otras obras de arte. Pero no pinta con pinceladas expresionistas estas obras, sino que reproduce de forma realista las pinceladas, a modo de *trompe l'oeil*, imitando textura, grosor y estrías a partir de pinceladas diluidas e imperceptibles, es decir: de forma hiperrealista, lisa y meticulosa. Glenn Brown puede ser percibido como el último pintor manierista, dejando al espectador perplejo ante sus exageradas y grotescas formas. Las obras de Brown pueden ser descritas como un espectáculo en el que el artista crea un mundo imaginario e invita al espectador a participar. En ese sentido su refinamiento «busca una ambivalencia radical, busca desilusionar a través de la ilusión».⁵³⁶ Para ello, en sus cuadros se apropia, pregunta y juega con estrategias artísticas que van desde el Renacimiento hasta el siglo XX, con la creación de una iconografía muy particular.



238. Justin Mortimer, *Section*, 2010 (Fotomontaje preparatorio y pintura)

Dentro de los pintores que trabajan con fotografía para componer sus obras, merece una atención especial aquellos que no parten de la fotografía tal cual, sino que realizan un collage previo antes de pintar su resultado. Por ejemplo, Justin Mortimer (Cosford, 1970) emplean recursos propios del fotomontaje para crear un tipo de incongruencias que pudieran ser reales al tiempo que inquietantes, ya que relatan cómo situaciones positivas pueden tornarse negativas. Usa imágenes en las que sus figuras parecen disolverse o recortarse de forma contundente, dentro de una aparente atmósfera opresiva y asfixiante. Suponen representaciones desgarradoras de la figura humana en lugares inhóspitos, aislada, rodeada de

⁵³⁶ Hans Werner Holzwarth (ed.): «Glenn Brown», en *Art Now* Vol. III, Köln: Taschen, 2008, p.76.

maquinaria, basura, etc., que delatan su vulnerabilidad. Como dice Jane Neal: «Mortimer nos empuja dentro de algún lugar oscuro y sin dios, un lugar casi indescriptible de alguna manera conocido y temido por todos, un lugar donde la fiesta es definitivamente terminado».⁵³⁷ Para conseguir esto, Mortimer, antes de iniciar una pintura, realiza un collage a partir de recortes de fotografías escaneadas que recoge de Internet, documentos históricos, libros médicos e imágenes propias, antes de ampliarlo en la pintura, primer boceto sujeto a alteraciones y superposiciones como reformulaciones sucesivas que se van resolviendo en la pintura, en un continuo vaivén con el collage, que hace que éste, al igual que la pintura, se encuentre sujeto a cambios.



239. Adrian Ghenie, *The Devil 3*, 2010 (Fotomontaje preparatorio y pintura)

⁵³⁷ Jane Neal: «The End of the Party», en catálogo de exposición *Justin Mortimer. Resort*, Londres: Hauch of Venison, 2012, p. 8 (traducción propia).

Próximo al proceso que desarrolla Mortimer encontramos a Adrian Ghenie (Baia Mare, 1977), quien está interesado en la contradicción de la memoria histórica, lo que le hace repasar diversos momentos de ésta, desde lo político a lo filosófico, pasando por lo científico. Para ello oscila entre la figuración y la abstracción con un registro expresionista que le permite reinterpretar la historia, mientras experimenta en su proceso pictórico. Respecto al amplio abanico de recursos que despliega, Barry Schwabsky se refiere así:

Sus composiciones sólidas, de paleta sombría y giros y vueltas entre géneros y técnicas son parte de su relación con la historia de la pintura y una disección de cómo la historia misma se registra en ella y en otros medios. Ghenie utiliza ahora la televisión, Google y YouTube con tanta frecuencia como lo hace del cine, los archivos, los libros y los museos para alimentar su fragmentada recolecta de acontecimientos mundiales.⁵³⁸

La combinación de imágenes reales tomadas de fotografías documentales, junto con sus experiencias personales, forman un collage mental que supone el punto de partida para el artista. Estos 'materiales', como explica Mark Gisbourne:

forman los parámetros generales de las tendencias compositivas del artista, el uso actual de materiales fotográficos, collage, montaje, bricolage, y el montaje —a veces recurriendo a la construcción de modelos como espacios imaginados para las pinturas— son sus importantes procesos de inspirada realización.⁵³⁹

Ghenie trata los documentos del pasado como algo que a menudo carece de la claridad y la materialidad necesaria, debido a las técnicas de reproducción visual que utilizan. Pasar esto por el tamiz de la pintura supone seguir reflexionando sobre algo que no está cerrado, aunque la fotografía así lo diera a entender: expandir el hecho documental mediante gestos, para encontrar los pliegues por donde la imagen se hace penetrable desde una revisión actual.



240. Tim Eitel, *Architect*, 2012

⁵³⁸ Barry Schwabsky: *Vitamin P2. New Perspectives in Painting*. New York: Phaidon, 2011, p. 108 (traducción propia).

⁵³⁹ Mark Gisbourne: «Baroque Decisions: The inflected World of Adrian Ghenie», en *Adrian Ghenie*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2014, p.31.

Tim Eitel (Leonburg, 1971) trabaja sus cuadros a partir de fotografías o fotogramas de películas que transporta al lienzo de una forma muy particular, pues escoge los elementos que le resultan llamativos de esas fotografías para unirlos en una suerte de descontextualización y así configurar una nueva realidad diferente, de espacios vacíos en los que quedan aún indicios de actividad humana. Rastros inquietantes en medio de una atmósfera definida por un cromatismo oscuro, por lo general. Eitel recrea la complejidad existencial del ser en medio de un entorno que se vuelve abstracto, de recuerdos de una vida cotidiana por donde, emocionalmente, podemos reconocernos. La memoria de un tiempo que se paró en medio del vacío y la ausencia.



241. Nacho Martín Silva, *The Big Studio (The Painting)*, 2012

El espíritu del trabajo a partir del collage también está presente en Nacho Martín Silva (Madrid, 1977), pero a partir de una estrategia previamente propuesta que lo hace interactuar con la sociedad antes de comenzar su pintura. En su proyecto *El Gran Estudio*, Martín Silva invita al espectador a enviar imágenes on-line, de modo que las imágenes no sean elegidas previamente por él, sino que sea el gusto de los otros el que realice esta fase. Estos fragmentos van configurando el gran collage de la pintura, como estudio abierto, haciendo del espectador un elemento activo que genera la propia iconografía de la obra. En ese sentido, el pintor actúa como un canalizador de los deseos del espectador, pero también como un filtro al materializar la propuesta sensorial. Una propuesta que mantiene su interés y tensión como proyecto permanentemente abierto, siendo ahí donde realmente se realiza, pasando los cuadros a representar un testimonio que pudieran continuar *ad infinitum*. En este caso la interferencia icónica es insertada por el espectador, que construye y deconstruye la pintura a un tiempo. Unos componentes y un proceso que define bien Carlos Delgado Mayordomo:

(...) el espectador como elemento activo (generador de la iconografía de la obra) y como receptor primario (contemplador de una composición fija); el artista como medio (receptor y canalizador de un archivo ajeno) y como demiurgo (creador de la propuesta sensorial), y finalmente, la obra

como estructura abierta e interactiva y, por otro lado, como estructura definida y objetual». Se trata de generar interferencias, de abrazar y negar al mismo tiempo la pintura.⁵⁴⁰

Peter Doig (Edimburgo, 1959) utiliza, para realizar sus composiciones, un collage previo que configura a base de instantáneas de vacaciones, revistas, fotocopias de periódico, etc. Todo junto crea un tiempo y lugar indefinibles, en donde los personajes que sirven de tema flotan en una especie de pintura *antihistórica*. Como apunta Adrian Searle:

Fotografías, detalles de fotografías y fotocopias de fotografías han sido importantes en el desarrollo de las pinturas de Doig desde los años 1980. Con frecuencia los utiliza como información en bruto, los elementos son copiados y trabajados desde ahí, pero ellos también son procesados en sus cualidades atmosféricas, llevando al artista a una invención remota.⁵⁴¹

Aunque se base en dichas fuentes, su factura dista mucho del fotorrealismo, dado que su propósito consiste en ir derivando a una abstracción cada vez mayor. Lo paradójico junto con la contradicción, son dos claves básicas que se congregan en el trabajo de Doig. El azar, en la intención de combinación de las diversas fuentes con las que trabaja, conforma una pintura con gran poder evocador que puede recordar a reminiscencias literarias o cinematográficas, o incluso a una especie de *déjà vu* que se desvanece. Un aislamiento temporal, fuera de cualquier espacio, que escapa a su traducción lingüística. Ello crea una nebulosa que distancia al espectador, lo que incorpora cierta dificultad para la recepción e interpretación de la obra.



242. Peter Doig, *Stag*, 2002-2005

⁵⁴⁰ Carlos Delgado Mayordomo citado por David Barro: *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela: DARDO, 2014, p. 180.

⁵⁴¹ Adrian Searle: «A kind of Blankness», en *Peter Doig*, Londres: Phaidon, 2007, p. 101 (traducción propia).

Existen otros artistas donde esta tendencia, derivando hacia la abstracción y partiendo de fuentes fotográficas, es aún más acusada. En estos casos la información fotográfica y el proceso pictórico se hallan siempre en un momento de continua retroalimentación, de tal forma que lo fotográfico se fragmenta y se vuelve a articular recompuesto, representándose en la pintura, así como puede fotografiarse ese mismo proceso para volver a incorporarlo y seguir avanzando la composición hacia una abstracción, derivada de un proceso lógico. Por ejemplo, Jaap Van den Ende (Delft, 1944) busca que sus composiciones estén sujetas a ciertas reglas previas que guíen su proceso pictórico, de forma que éstas se conviertan en una recurrencia sistemática. Trabajos tan calculados de antemano pueden recordarnos a composiciones realizadas por un programa de ordenador. En realidad, el discurso que transmiten estas imágenes habla de la capacidad de traducción de la realidad a un lenguaje abstracto, intentando discernir en qué punto se mantiene el referente o cuándo se pierde.



243. Jaap Van den Ende, *Tropische Tuin / Informele Systemen*, 2010

La trayectoria de Luis Gordillo (Sevilla, 1934) viene marcada por una experimentación continua que, a partir del contacto con el arte pop de los sesenta, recurre a la fotografía de los medios para provocar un diálogo acerca de lo concerniente a la imagen y la pintura, de tal forma que los procesos de manipulación de la imagen, filtrados por el tamiz de la pintura, puedan generar abstracciones que invaden el terreno de lo psicológico, en un intento por llegar a configurar traducciones de las diversas sensaciones que obtiene en su acercamiento a la realidad. Gordillo considera que la imagen se halla siempre en un constante proceso de reproducción, lo que hace que nunca alcance su estado definitivo.

Esta forma de acercamiento a la naturaleza de la imagen como herramienta, hace que su trabajo se encuentre en un estado abierto de experimentación perpetua, donde cobra especial relevancia el hecho de la *serialización*; agrupación de obras por cualidades determinadas y la

repetición de representaciones, gestos o procedimientos..., que acaban resultando sistemáticos. Su laberíntica obra, por tanto, se halla en un límite que trata de no perder la referencialidad, de forma que lo simbólico y la narración aun tengan cabida, desde una remisión continua a elementos externos. Ello hace que, a nivel estético general, sus composiciones parezcan una especie de entes vivos y fluidos que pudieran hallarse en pleno proceso de *autogestación* mutante, al tiempo que intentan imbricarse comunicativamente con reminiscencias externas que contienen su réplica reflejada en ellos mismos. Gordillo, con su proceder plástico, ha ido configurando una cartografía mental que agrupa su obra en fases o etapas que suele corresponder con estados cerebrales o reconocimientos psicoanalíticos. Todo ello hace que el conjunto posea una fascinante complejidad, que no resultando fácilmente traducible si no profundizamos en la evolución que le ha llevado a unas configuraciones donde lo fotográfico se halla siempre presente, como referencia y como un estudio de la pintura en su proceso. Toda una suerte de combinatoria que le lleva a fotografiar sus cuadros, estudiarlos digitalmente, cambiar colores, imprimir resultados y realizar collage, estampar en tela y reprocesar encima con pintura.



244. Luis Gordillo, *Contraespejo C*, 2013

Mención especial, por corresponder a un grupo amplio de pintores que lo practican, merecen aquellos pintores que utilizan la fotografía para dar la sensación de movimiento, dando un efecto *blur*⁵⁴² o delimitación imprecisa de la realidad.

⁵⁴² El efecto *blur*, en inglés, o *fou*, en francés, consiste en un desenfoque deseado en la imagen con un fin artístico. Se emplea en fotografía y en cine, aunque su uso se ha aplicado en otras disciplinas como la pintura y la literatura. Se aplica para conseguir imágenes con mayor carga de subjetividad o conseguir atmósferas misteriosas.

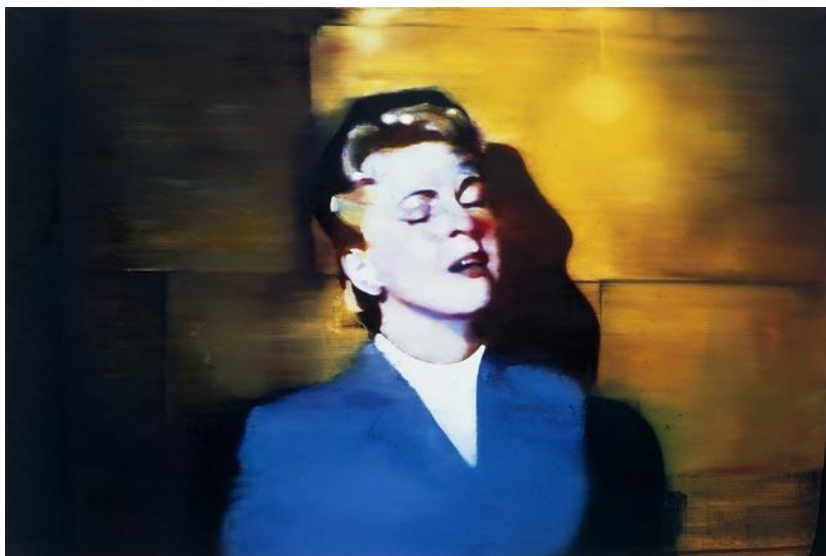
Debido a la generalización de la cámara de fotos, ésta irá derivando de un uso exclusivamente profesional a un uso doméstico. Según se iba acelerando el uso de la cámara fotográfica, en las manos de estos amateurs, se iban multiplicando las posibilidades de error, fotografías desenfocadas debido a un movimiento de cámara, a fotografiar un objeto en movimiento con escasa luz o mala medición de diafragma y obturador. Esto dio pie a fotografías borrosas donde a veces el motivo se llegaba a disolver por completo. Asimismo, con la facilidad que va ofreciendo el revelado de la imagen, aparición de la imagen ya instantánea en los soportes (pantallas) de era digital, los motivos susceptibles de ser fotografiados pasan de la repensada composición preparada a 'cualquier cosa', es decir: la arbitrariedad en su máximo esplendor. Forma de concebir la fotografía que cambiará la mentalidad de enfoque de los temas que comienza a seleccionar el pintor, correspondiendo cada vez más frecuentemente el aspecto de 'imágenes instantáneas', transferidas de la fotografía a sus cuadros. Momentos fragmentados, difusos y fugaces que nos remiten a una zona transitoria de la memoria, de instantes que van pasando como gotas de un fluido torrencial que supone el imaginario colectivo. Imágenes que muchas veces nos vemos obligados a reconstruir con el aporte de nuestra propia memoria; imágenes que, en sí mismas, son una interferencia, una onda de algo mucho mayor que, intuimos, pertenece a la humanidad, como vestigio documental que ha ido borrando el tiempo, como si éste hubiera depositado un velo, a modo de señuelo que hemos de recorrer, reflejando un concepto de indicio.

Esta forma de jugar con unos recuerdos-imágenes, que resultan universales porque parecen ser comunes a todos nosotros —aquellos que hemos crecido con el documento fotográfico como algo connatural a nuestras experiencias— es recuperada por una parte de la representación pictórica que, apartándose del uso de la fotografía para la descripción extrema de una realidad, pretende establecer un diálogo con una memoria frágil, a punto de desvanecerse, inquietante. Pinturas de contornos desdibujados configuradas a tenor de la proyección de un espacio mental con límites indeterminados, que pudiera continuar más allá de los límites del formato, como experiencia continua o sueño vívido. En este tipo de pintura las pinceladas desaparecen bajo el peso y la fuerza de la imagen, la materia se subsume bajo la apariencia, para aligerarse en su aspecto pictórico y emprender un viaje hasta el reino de la imagen volátil.

Las pinturas y las proyecciones de video de Johannes Kahrs (Bremen, 1965), tienen en común su relación con el tiempo. Dado su efecto *flo*, las figuras que componen sus representaciones realizan gestos o acciones ambiguos que dificultan su lectura, conduciéndonos a multitud de interpretaciones. Obras equilibradas entre la latencia del sentimiento contenido y el intento por emprender la acción. La pulsación de este movimiento contenido y la inercia que anuncia, da cabida a la imaginación de un posible drama.

Hahrs pone en acción una iconografía gestada en los medios de comunicación de masas, los periódicos, la televisión y el cine. Con frecuencia, estas imágenes aparecen como borrosas, fuera de foco, como si flotaran en aquella bruma de indefinición propia de los recuerdos. La ciencia ficción nos ha hablado ya de la implantación de recuerdos, de su 'fabricabilidad' y de su posible manipulación. Hahrs es un artista más preocupado por el tiempo que por la plausibilidad de la imagen. Así, su trabajo reconoce más la impronta, la gran potencia psicológica del cine (como fábrica de ficción pura y poesía en el mejor de los casos) y los mass media como receptáculos de

la distancia temporal entre lo percibido directamente, una impresión física, y lo imaginado, una mera construcción de nuestra capacidad de transformar.⁵⁴³



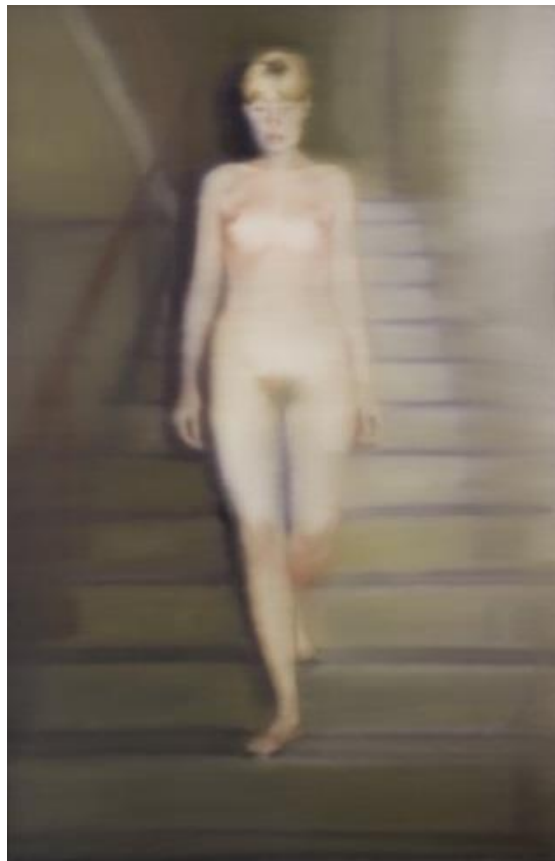
245. Johannes Kahrs, *Untitled (Schmerz)*, 1994-96



246. Henrik Löning, *Mädchen*, 2007

⁵⁴³ Bartomeu Marí y Dirk Snauwaert: «Johannes Kahrs. Obra», en Luisa Ramos (coord.): *Cardinales*, cataálogo de exposición. Vigo: Marco, 2002, p. 133.

Para Henrik Löning (Bad Gandersheim, 1965) la pintura es una forma de transitar por la memoria. Una manera de examinar a fondo las memorias colectivas pretéritas basadas en las experiencias personales, así como también una forma de indagar en las narrativas históricas. Una manera de volver a revivir fragmentos del tiempo pasado, de forma que su propia biografía se entreteja entre la historia reciente que le aporta el documento fotográfico. Su proceso artístico no es simplemente una retrospección histórica, sino un intento por dejar que sea la memoria, libre de condicionantes narrativos, la que gane la batalla a la realidad y encontrar una experimentación del presente más auténtica. En dicho proceso el tiempo no es experimentado cronológicamente, como algo que pasa secuencialmente delante de los ojos. Es bastante más un tiempo inmóvil que aspira a su intemporalidad e irrealidad. Desde dichos parámetros la imagen es reconstruida no como una representación de realidad, sino como una representación que corre paralela a los aspectos ilusorios de lo visible. Mediante este método parece revelarnos aquello que había pasado desapercibido en la vivencia de la experiencia, encapsulándolo.



247. Gerhard Richter, *Ema (Akt auf einer Treppe)*, 1966

El aspecto borroso de la representación ha sido utilizado en gran parte de su producción por Gerhard Richter, lo que lleva a pensar que pueda ser una especie de sello personal o que él hubiera inventado dicha forma de proceder. Al difuminar la imagen de esta forma, Richter está aludiendo a la doble naturaleza de la imagen pictórica, es decir: a lo ilusorio que corresponde a

su parte representativa y a sus cualidades abstractas y plásticas, propiedades derivadas de su naturaleza *matérica*, es decir: que la imagen se construya a base de pigmentos aglutinados. En ese sentido, José Lebrero comenta:

Formalmente, el procedimiento que aplica no consiste meramente en pintar la foto, como sería el caso de sus coetáneos fotorrealistas. Le caracteriza una premeditada alteración de los contornos del original. En los trabajos *fotopictóricos* de su obra completa, la imagen resultante aparece desenfocada y levemente movida, contradiciendo voluntariamente la capacidad de alta resolución reproductiva inherente al propio proceso fotográfico. Así se pudo alejar de la pintura, acercándose a la fotografía y a la vez falseándola.⁵⁴⁴

El velado de la imagen mediante el gesto de destrucción, a causa del barrido que se ejecuta, rompe con la ilusión representativa, acción que contiene su ambigüedad paradójica pues, al acabar siendo un gesto de cierta impenetrabilidad, demostrándose a través del rastro de la presencia latente, evidencia toda la artificialidad y ficción que conservan siempre las imágenes figurativas. Pero dicho gesto, al emborronar de manera mecánica la imagen, confiere a la superficie de la representación cualidades táctiles que lo hacen más cercano y agradable, cosa que , sumada a la cuestión de la memoria que comentábamos, hace de la imagen un hecho universal, perteneciente al recuerdo común de la colectividad.



248. Diego Velázquez, *Bufón Calabacillas* (detalle), hacia 1637-1639

Esta forma de proceder no es nueva o exclusiva de Richter, sino que posee sus raíces en parte de la pintura clásica; Leonardo Da Vinci aconsejaba difuminar con suavidad los contornos de las figuras para alcanzar un mayor realismo.⁵⁴⁵ Lo que persigue este tipo de tratamiento es una representación donde el ambiente que envuelve a las figuras también se pueda percibir y

⁵⁴⁴ José Lebrero Stals: «Contrapintura», en catálogo de exposición Gerhard Richter, Madrid: MNCARS, 1994, p.18.

⁵⁴⁵ Leonardo Da Vinci: *Tratado de Pintura*, Madrid: Akal, 1986, p. 366.

que, por tanto, éstas se vean inscritas en dicho ambiente, concepción del espacio pictórico que consigue su máximo apogeo con el Barroco y, sobre todo, con Velázquez. Característica que supo aprovechar Manet y todo el movimiento impresionista que lo sucede. Una borrosidad que, por otro lado, también puede denotar un síntoma de apertura, de pérdida de definición en la identidad psicológica del ser individual, que sale de la armadura que lo encierra en ideas preconcebidas o inculcadas, para abrirse al exterior de la comunidad. Una comprensión del otro, en la óptica del pintor, que se desenfoca necesariamente, dada la dificultad intrínseca que constituye llegar a la definición exacta, al entendimiento de lo retratado y, consecuentemente, a penetrar en su sentido. Definitivamente; es como si la imagen se burlara amablemente, sin que nos cerciorem, del espectador, no llegando a saber jamás qué esconde realmente. Una apreciación indiscernible y aceptada, que no celebra otra cosa que su escape, la fuga de la realidad. Un fuga que implica movimiento, insinuando y llevándonos a comprobar que, en caso hipotético de que pudiéramos incrementar su velocidad hasta el límite, la única constante que quedaría permanente sería el tiempo, como concepto absoluto que remite a todas las épocas. Concepción que, más allá de los pintores impresionistas, preocupados por las contingencias de lo fenoménico, bien pudiéramos aplicárselo a los pintores contemporáneos. Un hecho que nos remite a la cuarta dimensión, enlazándonos con el siguiente tipo de pintores a tratar, aquellos que investigaron dicho concepto ayudándose de las investigaciones que estableció la fotografía en movimiento.

Muchas de las investigaciones que Etienne Jules Marey, médico, fotógrafo e investigador, realizó sobre el estudio fotográfico del movimiento, sirvieron de inspiración a muchos pintores, desde el movimiento futurista a Francis Bacon, por ejemplo. Investigaciones, que llevaron a Marey, en 1882, a perfeccionar su 'escopeta fotográfica', en lo que acabaría siendo la cámara de placa fija cronomatográfica, equipada con obturador de tiempo. Para facilitar su disparo desde diferentes posiciones, y así poder captar el movimiento de los seres a estudio, ésta se colocaba dentro de una gran cabina que corría sobre raíles. Su invento ejerció una notable influencia en los pioneros iniciadores del cine en la década de 1890, constituyendo una rica fuente de inspiración, junto a Eadweard Muybridge, para Thomas Edison y Louis Lumière, entre otros.

Esta nueva visión dinámica del mundo, para la que estos dos fotógrafos aportaron sus investigaciones, influyó enormemente en los pintores, que presentían que debían dotar a sus representaciones de una movilidad que insinuara el concepto de la cuarta dimensión.⁵⁴⁶ Aun así, la pintura históricamente había contado con un hándicap que la condicionaba: corresponder a una imagen estática e inmóvil, sin dimensión temporal intrínseca, por lo que debía hacer valer muchos recursos para superar dicha inmovilidad. Los pintores debían escoger muy bien, como dice Barthes:

(...) asegurándose de antemano del máximo rendimiento en sentido y placer: al ser total, necesariamente, ese instante ha de ser artificial (irreal: este arte no es realista), un jeroglífico en el que se puedan leer, de una sola ojeada (de un solo golpe de vista, si se tratara de teatro o

⁵⁴⁶ El interés por la cuarta dimensión alcanzó su apogeo entre 1870 y 1920, constituyendo en tema frecuente de la literatura fantástica y algunas teorías científicas. La cuarta dimensión, entendida como dimensión espacial adicional (no como dimensión temporal, como en la teoría de la relatividad), apareció en las obras literarias de Oscar Wilde, Fiódor Dostoyevski, Marcel Proust, H. G. Wells y Joseph Conrad. Además inspiró algunas obras musicales de Alexander Scriabin, Edgar Varèse y George Antheil y algunas obras plásticas de Pablo Picasso y Marcel Duchamp.

cine), presente, pasado y futuro, o sea, el sentido histórico del gesto representado. Este instante crucial, totalmente concreto y totalmente abstracto, es lo que Lessing denominará instante preñado.⁵⁴⁷

Una forma de resolver este estatismo fue, en el Renacimiento, la recurrencia a las imágenes diacrónicas, donde podían acumularse diversos elementos en diferentes partes del espacio de representación, correspondiéndose a momentos distintos de un mismo acontecimiento, como hace, por ejemplo, Hans Memling en su cuadro *Escenas de la pasión de Cristo*, de 1470-71. Otro recurso sería corresponder un espacio plástico narrativo mediante representaciones secuenciales consecutivas, al modo de las tiras cómicas actuales, recurso empleado en muchos retablos de iglesia.



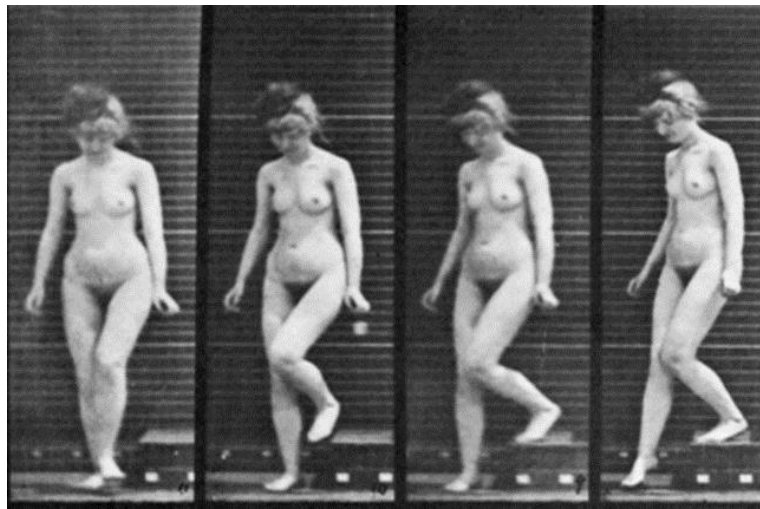
249. Giacomo Balla, *Muchacha que corre por el balcón*, 1912

Pero, ¿qué ocurre con aquellos objetos que se hallan en movimiento?, ¿cómo insinuar esa acción en la representación pictórica? Velázquez, pintando la rueda que mueve la mujer en primer plano, en el cuadro de *Las hilanderas*, de 1657, ya se enfrentó a dicho problema, y lo resolvió desdibujando sus radios hasta hacerlos desaparecer. Con el impresionismo, siguiendo la solución planteada por Velázquez, el instante pasa de 'pregnante' a fugaz, para poder representar el carácter dinámico de la realidad. Los pintores del cubismo, siguiendo ciertas pautas de Cézanne, optan por representar desde diferentes puntos de vista un mismo motivo, es decir: representar lo más exhaustivamente posible la realidad sin recurrir al artificio de la perspectiva, unificando en una misma representación distintos momentos de observación, método que trataba de acercarse a la cuarta dimensión. Una experimentación pictórica que se proyectaría en diversos movimientos como el futurismo, el constructivismo o la abstracción.

⁵⁴⁷ Roland Barthes: «Diderot, Brecht, Eisenstein», en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 1992. p. 96.

La sensación de dinamismo que comenzaba a adquirir el mundo, fue algo que cautivó a los artistas del movimiento futurista. Humberto Boccioni o Giacomo Balla centran sus investigaciones en la cuarta dimensión también, dando con lo que denominarán 'simultaneismo'. Esta técnica se basa en repetir imágenes superpuestas, configurando algo parecido a lo que resultaba con las fotografías de exposición múltiple de Marey y Muybridge. Este simultaneismo, por tanto, no opta por hacer desaparecer los elementos, como pasa en la solución adoptada por Velázquez, sino que muestra esquemáticamente el curso del proceso dinámico, a través de una serie de movimientos estáticos consecutivos.

En 1911, Duchamp quedó cautivado por el cubismo en sus visitas a la Galerie Kahnweiler, donde había lienzos de Picasso y Braque. El cubismo comprendía sus bases intelectuales a partir de las premisas de Jean Metzinger. Entre los temas que hablaba este grupo se encontraba el de 'La cuarta dimensión', cuestión por la que Duchamp mantenía un especial interés. Consecuencia de los contactos de Duchamp con este grupo, es el testimonio que nos lega en las representaciones que pinta por aquella época. Tras la realización de cuadros de corte cubista, comienza a profundizar en la plasmación pictórica de la idea de movimiento. En *Desnudo bajando la escalera*, del que pintó dos versiones, muestra la aplicación de las investigaciones de la imagen estroboscópica. Cuadro que marcaría un antes y un después en su producción y pensamiento, que lo llevaría a seguir su propio camino sin adscribirse a movimientos, teorías o grupos.



250. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera nº2*, 1912 y fotografía de Muybridge, 1887

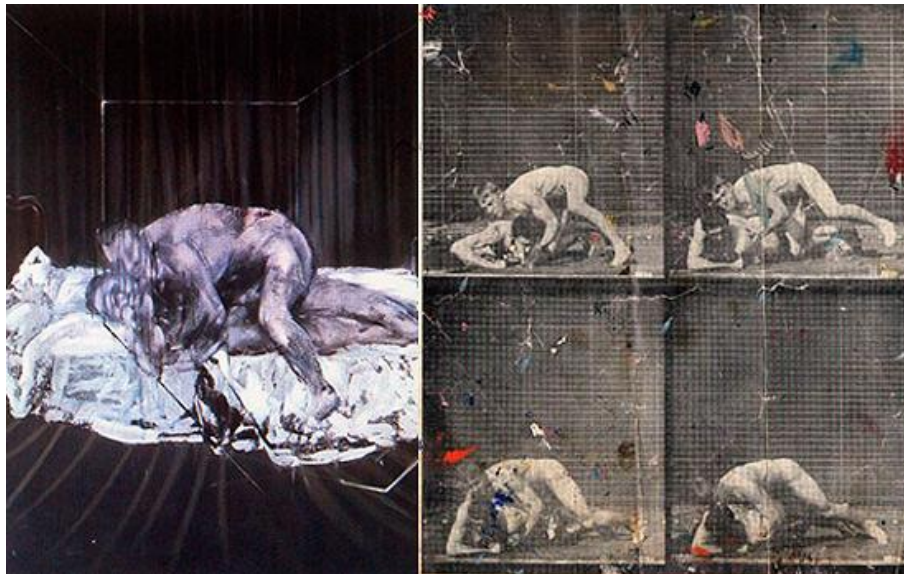
Otro artista que se sintió fascinado por las imágenes estroboscópicas fue Francis Bacon (Dublín, 1909), quien evitaba la presencia física del modelo en su estudio, encontrando en el empleo de fotografías una mayor libertad de actuación, al no verse coartado por la mirada del modelo, como el mismo Bacon explicaba:

Me inhibe su presencia, porque si les tengo afecto no quiero que estén delante cuando llevo a cabo el ataque que supone mi obra. Prefiero realizar en privado ese ataque con el que me parece que puedo dejar constancia con mayor claridad de su realidad.⁵⁴⁸

Para Bacon, la fotografía, al distanciarse con respecto al hecho real, remite con mayor virulencia a ese mismo hecho.⁵⁴⁹ En ese sentido, Bacon se ayudaba de toda fotografía que pudiera corresponder a aquello que buscaba. Entre ellas, aparte de fotos de carné o fotos de radiografías, se encontraban las luchas de hombres desnudos de Muybridge, de su libro *The Human Figure in Motion* (1907). Estas fotografías eran consideradas por Bacon como 'reactivadoras de ideas', pues a partir de ellas podía surgir el estímulo o inspiración que diera comienzo, más o menos irracionalmente, al cuadro. Reconoce, asimismo, haber aprendido mucho de él en lo que respecta a posiciones del cuerpo humano. Mediante estas referencias, su comprensión de la figura en movimiento pretende captar las fuerzas internas que violentan el cuerpo, las tensiones que sufre éste en su vida. Para explicar ese movimiento, que Bacon incorpora a sus figuras, hemos de remitirnos a Deleuze y a su libro *La lógica de la sensación*. En la 'hipótesis motriz' que éste desarrolla, el movimiento actúa como un espasmo que afecta su dimensión corporal:

(...) en último término es un movimiento sin moverse del sitio, un espasmo, que testimonia un problema propio de Bacon: la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles (de ahí las deformaciones del cuerpo, motivadas por esta causa más profunda).⁵⁵⁰

En cambio, en la 'hipótesis fenomenológica' la sensación que transmite Bacon, al indicar un terreno sensible que conlleva una comunicación de carácter existencial, provoca un movimiento en los sentidos que registran el hecho, por parte del espectador.



251. Francis Bacon, *Two Figures*, 1953 y reproducción de Eadweard Muybridge, 1887, encontrada en el estudio de Bacon

⁵⁴⁸ France Borel: *Francis Bacon: Las vísceras por rostro*, Madrid: Debate, 1996, p. 201.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ Guilles Deleuze: *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Madrid: Arena, 2005, p. 48.

La representación del movimiento, en última instancia, entroncaría con aquellos pintores que buscan la ilusión de movimiento a través de mecanismos ópticos, en el Op Art, movimiento que nace a partir de los postulados de la abstracción geométrica, del suprematismo o del neoplasticismo, y con aquellos seguidores del arte cinético.

3.3.2.- Los medios icónicos de 'imagen en movimiento' y la pintura

Cine y pintura

Tras ser presentado públicamente por los hermanos Lumière, el cine se convirtió enseguida en una de las más importantes revoluciones visuales de finales de siglo XIX, algo que marcaría sobremanera el devenir del arte y la cultura del siglo XX hasta nuestros días. Su aparición, al igual que sucedió con la fotografía, ha influido decisivamente en la evolución del arte. Su impacto ha generado tal intercambio entre disciplinas, tal síntesis, que llega a cambiar el propio concepto de arte. Respecto a esa cualidad unificadora del cine son significativas las palabras de Ángel Luis Hueso:

El lugar que ocupa el cine en este aspecto es altamente revelador: se encuentra en el límite entre las puras artes plásticas y las artes funcionales, lo que hace que participe de ingredientes de ambas y se erija como un nexo de unión.⁵⁵¹

El pictorialismo en el cine, tal y como sucedió en fotografía, ha sido siempre una tendencia muy recurrida e inspiración para muchos directores. Centrándose en aspectos compositivos mayormente, André Bazin, Rudolf Arnheim o Jan Mukarovsky dedicarán parte de sus reflexiones a hablar sobre las conexiones o diferencias que pueden encontrarse entre ambos medios. Consideraciones que, en muchos casos, hablan de sustitución de la pintura por el cine, mientras que J. Aumont, por su parte, realizará una teoría global de la imagen y la historia del cine, contribuyendo a articular un discurso donde cine y pintura no se oponen, sino que se integran en una historia de lo visible. En palabras del Aumont:

Lo propio del siglo que va a inventar el cine es el haber sistematizado estos efectos, y sobre todo el haberlos cultivado por sí mismos, el haber erigido la luz y el aire en objetos pictóricos.⁵⁵²

El deseo de traspasar el cuadro pictórico y fundirlo con la pantalla cinematográfica, ha ocasionado resultados desiguales a lo largo de la historia del cine. Penetrar en el interior de un cuadro puede convertirse en una aventura de exploración esteticista que denota la diferencia entre ambos medios, como sucede en el capítulo de *Los Sueños*, de Akira Kurosawa (1990) en el que el personaje entra y transita por los trigales de un paisaje de Van Gogh, hasta ser atacado por los negros cuervos. Cuestiones que Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras recogen en el libro *La pintura en el cine*, de 1995. Un estudio donde relatan la presencia de la pintura en el

⁵⁵¹ Ángel Luis Hueso: *El cine y la historia del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1983, p. 33.

⁵⁵² Jacques Aumont: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona: Paidós, 1997, p. 21.

cine a través de cuatro enfoques: la referencia iconográfica en el cine de ambientación histórica; las incursiones en el nuevo medio llevadas a cabo por los artistas de vanguardia en los años 20; la pintura como leitmotiv del film; o la propia presencia física dentro del encuadre.

En lo que refiere a la importancia que la imagen cinematográfica tendrá para la pintura del siglo XX, Paul Valéry en *Teoría poética y estética* (1957), al hilo de las reflexiones de Benjamin, se hará eco de las transformaciones que la evolución técnica ocasiona en el destino del arte, reconociendo las posibilidades que se le abren al artista para utilizar nuevos procedimientos de expresión tecnológica, cosa que hace que la noción clásica de las artes plásticas cambie. Por su parte, Arnold Hauser en 1970, señalaría el importante papel que ha tenido el cine para el arte en *Surrealistic. Art and Film and Liberal Arts*, que destaca por reconocer el papel del cine en la evolución del arte del siglo XX. Otros títulos que ahondan en el tema serán: *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt* de Patrick de Haass, *Cinema d'avanguardia 1910-1930* de los italianos Paolo Bertetto, en 1983, o *Cinema tra le arti*, de Raffaele Milani, en 1985. La mirada del artista, dado que repercute directamente en su hacer práctico, resulta muy significativa. Por ello destacamos la fascinación que algunos artistas sintieron por el cine.

Cubismo y futurismo se hallarán muy cercanos al cine, en el sentido de que los dos pretenderán incorporar tiempo a sus representaciones, tal y como expresa Jorge Uscatescu:

Este principio de comprimir el tiempo en el espacio es el que utilizó el cubismo para acabar con el sistema de representación de la perspectiva renacentista. En el cubismo hay una intención de expresar la cuarta dimensión mediante el tratamiento del espacio pictórico. Consistiendo este en representar los objetos desde varios puntos de vista simultáneamente. Este hecho hace que el cine y el cubismo estén muy cerca en cuanto a sus principios constitutivos.⁵⁵³

No hay que olvidar que cuando los experimentos cubistas comenzaron, el cinematógrafo llevaba una década de existencia desde su invención. Las palabras de René Huyghe y Jean Rudel resultan significativas respecto a lo que el nuevo medio pudo influir en estos pintores: «Podemos imaginar el choque producido por esas imágenes animadas en el ojo de los pintores y el mandato que éstos hallaban en ellas para conjurar el inmovilismo de las formas».⁵⁵⁴ Aspectos que ya hemos tratado al hablar de la fotografía como captación del movimiento, que en realidad anteceden a la invención del cinematógrafo, que no deja de ser un desarrollo de la imagen fotográfica o una derivación de la misma, ya que está basado en ella. Más allá del intento de captación del movimiento por parte de la pintura futurista, existe un hecho que une futurismo con op art. Esto se da cuando Giacomo Balla alcanza su mayor síntesis eliminando los aspectos anecdóticos de sus composiciones, diluyendo el referente hacia un aspecto más abstracto del movimiento. Ejemplo de este proceso es su serie *Interpretaciones iridiscentes*, de 1913-14, obras en las que evoluciona del movimiento de las cosas a la inestabilidad o movimiento óptico, adelantándose al citado movimiento op art, que surge a finales de la década de los cincuenta. En definitiva, temática maquinista, movimiento y dinamismo son cuestiones que la pintura comenzó a desarrollar, pero que, de algún modo, estaban presentes en las películas que el cine comenzaba a elaborar. Influencias que, por otro lado, rara vez los pintores cubistas y futuristas reconocieron.

⁵⁵³ Jorge Uscatescu: *Idea del arte*. Madrid: Reus, 1975. p. 48.

⁵⁵⁴ René Huyghe y Jean Rudel: *El arte y el mundo moderno, 1880-1920*, Vol. 1. Barcelona: Planeta, 1978. p. 252.

Tras la fuerte inclinación del movimiento futurista por el medio cinematográfico, muchos fueron los artistas que comenzaron a fijarse en él, como medio que podía ofrecer nuevas posibilidades a su expresión. Según nos comenta Carlos Tejeda, ellos lo veían:

(...) como vehículo de representación que ofrecía innovadores espacios pictórico-cinéticos, rasgo que, según éstos, no sugerían las demás artes. [...] Salvador Dalí, Man Ray, Fernand Léger y Hans Richter defenderán fervientemente el lenguaje cinematográfico alabando sus diversos aspectos estéticos y plásticos.⁵⁵⁵



252. Edward Hopper, *New York Movie*, 1939

Bajo el prisma romántico, en 1911, en el 'Manifiesto de las Siete Artes', Ricciotto Canudo, apoyado en ideales wagnerianos de la obra de arte total, se posicionaba a favor de la aparición de un nuevo arte que supusiera la síntesis total de los ya existentes. Una interferencia para la pintura que comienza a estar muy presente a partir de la década de los cuarenta estadounidenses, sobre todo en autores como Edward Hopper (Nyack, 1882) o Ben Shahn (Kaunas, 1898), que van incorporando en sus composiciones elementos directamente derivados de la representación cinematográfica. La variedad de mecanismos escenográficos que utiliza la iconografía de Hopper, responden a una interpretación irónica del mundo, que le sitúa próximo a la fascinación que ante el espectáculo mantuvo Edgar Degas. Cortes en la estructura visual de la imagen, que identificamos como un recurso cinematográfico y que ambos adoptarán en sus obras. Con estos guiños al cine, Hopper trata de dirigir la mirada del espectador mediante un cuidadoso tratamiento que incluye la proximidad y la escala, situación del horizonte, el ángulo perceptivo, el juego de luces y sombras. Rasgos que hacen que reflexionemos sobre nuestra propia posición ante la escena, algo que también hace recordar momentos de la pintura holandesa, como Vermeer de Delft o Pieter de Hooch.

⁵⁵⁵ Carlos Tejeda: *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid: Cátedra, 2008, p. 76.

Esta etapa pictórica se instaurará más tarde como modelo para la corriente pop que surgirá en los sesenta. Asimismo, en Europa encontramos cómo los dadaístas y surrealistas también se vieron afectados por este medio. La influencia del cine se va incrementando en la segunda mitad del siglo XX, cuando el cine se convierte en uno de los principales medios de masas, constituyendo una fuente primordial para la experiencia visual de los artistas. Una correlación que iría en aumento y de la que dan cuenta exposiciones sobre cine y pintura como *Spellbound-art and film* en Hayward Gallery de Londres, en 1996, *Peinture-Cinéma-Peinture* en Marsella, en 1989, o *Alfred Hitchcock and the contemporary art* en el Museum of Modern Art en Oxford, en 1999. La presencia de elementos cinematográficos en la pintura se puede manifestar en los motivos iconográficos, la influencia del lenguaje fílmico en la estructura de la imagen o como modelo formal para nuevas narrativas. Todo ello suponen un acervo de relaciones como las que pueden mostrar la proximidad ideológica y teórica, entre la identidad que defiende la pintura y su relación con un tipo de cine concreto, tal es el caso de aquellas pinturas próximas a la reivindicación que realiza el cine de minorías. O influencia del cine en la representación pictórica, lo que incluye motivos iconográficos y modelos compositivos. Dicha presencia se hace muy patente con el pop art, dado que el cine es un medio de masas y el arte pop supone la manifestación por excelencia de la sociedad de consumo. Tal es el caso de los retratos de Marilyn Monroe de Andy Warhol de las referencias cinematográficas en la obra de James Rosenquist, Ed. Ruscha, y, dentro del pop británico, en la obra de Peter Blake y, especialmente en la de Richard Hamilton.



253. Andy Warhol, *Gold Marilyn Monroe*, 1962

En Andy Warhol (Pittsburgh, 1928), uno de los temas más recurridos en sus obras son las estrellas de cine; Marilyn Monroe, Elvis Presley y Elizabeth Taylor, modelos que representan el deseo de fama en el resto de la gente. Una fama que esconde una doble cara, aparte de aparecer como algo fugaz en ocasiones. Es tal la pasión que Warhol muestra por el cine que, aunque había hecho algunas incursiones en el medio a finales de los cuarenta, en 1963 comienza a realizar películas más sistemáticamente. Una producción diversificada que recorre tanto los momentos de cine mudo, como aquellos en que se opta por la cámara fija, por el zoom o las panorámicas, así como la obtención de efectos estroboscópicos mediante estrategias de montaje.



254. Ed Ruscha, *Showtime*, 2002

Por su parte, Ed Ruscha (Omaha, 1937), autor que también pudiéramos haber incluido en el uso de la fotografía —pues conecta con ciertos usos que de ésta hará el arte conceptual posterior como Dan Graham—, siente gran fascinación por el mundo hollywoodiense, aludiendo especialmente al formato panavisión en sus representaciones. Más que su obra fotográfica documental, lo que más se conoce de él es su producción pictórica que, como en sus fotografías, generalmente se caracteriza por el uso que realiza de lo tipográfico, a modo de poesía visual, que conecta con los recursos panorámicos que utiliza el cine. Una introducción tipográfica que provoca un desplazamiento de lo artístico a lo que Hal Foster, en *El Retorno de lo real*, calificará como «redes discursivas»,⁵⁵⁶ que disipan el radio de acción del arte. Una referencia fotográfica de lo cinematográfico que hace a la obra tender a cierta neutralidad estética. Como nos explica Richard D. Marshall:

Ruscha era consciente de la importancia que la industria cinematográfica tenía para Los Ángeles, y su primera referencia artística a Hollywood no se centró en una estrella famosa o una película, sino en los productores de películas. Le atraía la inmaterialidad, la falsa realidad y la naturaleza efímera de las películas de Hollywood, y eligió como temática el logotipo empresarial de un

⁵⁵⁶ Hal Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p. 189.

estudio cinematográfico. Dicho logotipo no era un objeto material o un diseño impreso, sino una imagen.⁵⁵⁷



255. Richard Hamilton, *My Marilyn (paste-up)*, 1964

Richard Hamilton (Pimlico, 1922) representa otro de esos artistas del movimiento pop cuya obra se halla sujeta a influencias diversas, siendo una de ellas el cine, también pudiera haber encajado en el tramo dedicado a fotografía sobrepintada. Siguiendo un discurso parecido a Warhol, pero aportando una complejidad mayor, Hamilton también se interesa por las estrellas de cine. Unos contactos fotográficos que Marilyn Monroe había tachado para impedir que esas imágenes construyeran su imagen pública, sirven a Hamilton para investigar, mediante el reprocesado pictórico, sobre el placer visual que el cine de Hollywood ofrece a la mirada masculina y sobre el límite difuso que establece la indefinición entre la persona y su representación orientada al consumo masivo. En ese sentido, la obra de Hamilton supone un paso más allá de la estética superficial del pop, pues va buscando un mensaje más construido, para insertar cierta crítica que haga reflexionar a la sociedad de consumo sobre sus productos. En la obra de Hamilton, como apunta Sarat Maharaj:

(...) se mantiene en un amplio espacio intertextual, una corriente formada por el reportaje de los medios de comunicación, por la repetición de fuentes visuales y verbales. Todo esto resume una parte de la lógica de la representación yacente en la obra de Hamilton —la imagen está siempre «elevada a la segunda potencia». Hay un intenso sentido de su puesta en escena— «como monstruo del Mundo del Cine, como ídolo de las películas, como lo femenino, como celebridad pop, como estrella de cine, como ciudadano, como mártir, como patriota».⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Richard D. Marshall: «Hollywood y Sunset», en catálogo de exposición *Edward Ruscha: Made in Los Angeles*, Madrid: MCARS, 2002, p. 77.

⁵⁵⁸ Sarat Maharaj: «La gente. Richard Hamilton: La sonrisa orgásmica, la sátira, lo escatológico», en el catálogo de exposición *Richard Hamilton. Exteriores-Interiores-Objetos-Gente*, Valencia: IVAM, 1990, p.46.

En Europa las corrientes artísticas neodadaistas, como el Nuevo Realismo francés, emplean referencias al cine para hablar de los símbolos de la cultura burguesa. Tal es el caso de Mimmo Rotella (Catanzaro, 1918), que utiliza carteles publicitarios de las películas en sus obras. En España, la iconografía cinematográfica se puede percibir en los retratos de Brigitte Bardot de Antonio Saura y en la estética de cine negro americano reproducida en la obra del Equipo Crónica. De ese rescate de motivos iconográficos para la pintura, habla el *apropiaciónismo* de los ochenta, donde la manipulación a la que la imagen es sometida, como indica Douglas Crimp: «no la transforma realmente; la fetichiza. La imagen es un objeto de deseo, el deseo de una significación que se sabe ausente».⁵⁵⁹ Algo que el cine en sí mismo, tal y como Warhol advirtió, realiza constantemente con sus estrellas.



256. Lucian Freud, *Reflection with Two Children Self-Portrait*, 1965

La influencia de elementos cinematográficos en la pintura, tras la II Guerra Mundial, se muestra de formas variadas. Tal es la tendencia por representar el movimiento que comienzan a tener los pintores, o, más específicamente, por la plasmación de aquellos elementos que son propios de la narración cinematográfica. Recursos como: tipo de iluminación, aspectos relacionados con la composición, los planos, el encuadre, donde se imita el formato de la pantalla, recurso claramente apreciable en algunos cuadros de Edward Hopper, los hiperrealistas o el pop art. En ese sentido la captación del movimiento y cromatismo propio del *technicolor* son rasgos que caracterizaron los cuadros de David Hockney, de los setenta y ochenta, marcando, en ese sentido, las cualidades de su producción posterior. Tal es el caso, asimismo, de aquellos pintores que coincidieron en Londres durante la segunda mitad de siglo

⁵⁵⁹ Douglas Crimp: *Posiciones críticas, ensayos sobre las políticas de arte e identidad*, Madrid: Akal, 2005, p. 31.

XX; hablamos de R.B. Kitaj, Michael Andrews, Francis Bacon, Lucian Freud o Frank Auerbach. Cada uno traducirá el lenguaje cinematográfico de una manera; Lucian Freud (Berlín, 1922), por ejemplo, empleando ángulos picados y contrapicados o primerísimos planos, que ubican la representación dentro de una posible secuencia narrativa de mayor alcance.



257. David Hockney, *Mulholland Drive: The Road to the Studio*, 1980

El caso de David Hockney (Bradford, 1937) es muy curioso, por la gran profundidad de su investigación pictórica, alcance y calado de su producción. La influencia que Hockney recibe del cine se transfiere, en su obra, por la potencia múltiple de lo fotográfico, que en el cine queda resuelto a través del montaje de la postproducción. Digamos que la obra de Hockney trata, mediante las herramientas y recursos con que cuenta la pintura, de hacerse eco de esa fase de multiplicidad fotográfica del montaje cinematográfico. Parece como si, en una intención de querer transmitir dicho proceso secuencial de la narración cinematográfica, optara, en la solución pictórica a la que va derivando, por la imagen diacrónica: inserción de varias acciones secuenciales en un mismo espacio o por cierta tendencia a una visión de carácter cubista, o descripción del espacio como si la cámara estuviera moviéndose alrededor de éste.

Francis Bacon introducía en sus cuadros motivos relacionados con las películas de Serguéi Eisenstein: *El Acorazado Potemkin* (1925) y *La Huelga* (1924), como el grito, las escenas de mataderos, etc. Con la nodriza del *Acorazado Potemkin* hace una referencia directa, imagen que posee un significado mucho más complejo que el de un simple motivo iconográfico. Bacon utiliza también una serie de elementos propios del cine como efectos lumínicos, desenfoques, primeros planos y elementos narrativos, patentes en sus característicos trípticos, así como la representación del movimiento anteriormente comentada. Fue siempre un gran amante del cine, sintiendo una gran predilección por el de Luis Buñuel. Volviendo a la pintura estadounidense, la influencia del cine se percibe en la obra de Robert Rauschenberg, cercano estilísticamente a Lucian Freud, y en la tendencia denominada *Bad painting*, en la que identificamos artistas como Eric Fischl, David Salle o Marc Tansey. En cuanto a lo que el cine supuso para la pintura de Bacon, podemos destacar las palabras de David Allan Mellor al respecto:

A partir de 1949 las técnicas del cine, en particular la superposición, la doble exposición y el fundido, con sus sugerencias afectivas de recuerdos, melancolía y *espectralidad*, serían para Bacon un precedente en el manejo de formas pictóricas plasmáticas.⁵⁶⁰



258. Francis Bacon, *Study for the Nurse from the Battleship Potemkin*, 1957

A nivel representativo, la influencia que el cine ha ejercido sobre la pintura pudiera ser vista a través del filtro que marcan los géneros cinematográficos. Éstos no responden a una clasificación escueta, sino que son infinidad de géneros los que se han ido sumando poco a poco durante la evolución del cine. Tal es así que tratar de analizar las influencias que recibe la pintura, según el género cinematográfico, sería algo interminable. Pues dichos géneros van desde el western, el melodrama o la comedia, hasta el cine negro, de ciencia ficción o pornográfico, pasando por una interminable lista de calificaciones que atienden a criterios heterogéneos (cine negro, cine de autor, cine alternativo...). A lo que hubiera que sumar subgéneros como: cine de zombis (derivado del cine de terror), clase Z (derivado del cine B), giallo (derivado del thriller y del cine de terror), thriller legal, spaghetti western, slasher y cine de vampiros.

Aun así vamos a realizar un apunte, así como a señalar a diferentes pintores cuya obra se ha visto claramente influenciada por algún género en concreto. Al respecto de lo que un género es, Carlos Herrero y Antonio Santamarina comentan lo siguiente:

⁵⁶⁰ David Alan Mellor: «Cine, fantasía e historia en Francis Bacon», en catálogo de exposición *Francis Bacon*, Madrid: Museo del Prado, 2009, p.63.

(...) un género es un determinado marco operativo, un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostienen, indistintamente, el *feed-back* del reconocimiento social, la evolución de sus diferentes y cambiantes configuraciones históricas y la articulación de su *textualidad* visual, dramática y narrativa.⁵⁶¹



259. Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y Antonio Recalcati, *Vivre et laisser mourir our la fin tragique de Marcel Duchamp*, 1965

Por ejemplo Eduardo Arroyo (Madrid, 1937), quién posee grandes dotes para la escritura y cierta inclinación detectivesca o al menos periodística, ha tratado de volcar dichos aspectos narrativos en su práctica pictórica. Esto lo ha ido desvinculando paulatinamente de la frivolidad del arte pop para realizar una figuración con una base eminentemente narrativa, con claros tintes irónicos en torno a la crítica social y política. Un hecho significativo de lo que sería su trayectoria posterior es cuando, en 1965 junto a Aillaud y Recalcati, expone en la Galería Creuze de París bajo el título *La figuración en el arte contemporáneo*, en la que presentan una serie de obras con el lema *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp*, de las que Calvo Serraller escribe:

Se trata de un breve relato (el asesinato de Marcel Duchamp a manos de los tres artistas), narrado en una serie de cuadros de idéntico formato y pintado en un estilo voluntariamente despersonalizado. Ésta no fue la única ocasión en la que pretendieron borrar toda huella de enunciación; durante el verano de 1964 habían decidido preparar una exposición en imágenes de la novela *Una pasión en el desierto* de Balzac. Expuesta en enero de 1965 en la Galería Saint-Germain, de París, la muestra conjunta de Aillaud, Arroyo y Recalcati consistió en una secuencia de trece paneles, cada uno de los cuales representaba un capítulo de la citada novela. Pero a

⁵⁶¹ Carlos Herrero y Antonio Santamarina: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona: Paidós, 1996. p. 18.

modo de una auténtica sucesión de momentos visuales, como si se tratase de las imágenes congeladas de una película.⁵⁶²

En un arrebató crítico contra el arte institucionalizado, este trabajo en equipo atentaba contra la idea de genio defendida por las vanguardias, utilizando la imagen de Marcel Duchamp como protagonista de este fenómeno. Uno de los recursos del que Arroyo hace uso es la apropiación iconográfica al cine negro y policial, algo que ya no le abandonará en su creación pictórica. Su pintura adoptará un lenguaje que intermedia aspectos de su propia existencia con aquellos del contexto socio-cultural, donde se trasluce una crítica férrea al sistema político. Así como hiciera Hopper, Arroyo utiliza la técnica cinematográfica del 'fuera de campo', obligando al espectador a imaginar aquello que no está dentro del marco de la representación.



260. Equipo Crónica, *El día que aprendí a escribir con tinta*, *Serie negra*, 1972

Cercano a Arroyo se sitúa el Equipo Crónica que, en 1972, realizaría su *Serie negra*, una de las más homogéneas de su producción. La violencia y las escenas de acción de la novela policiaca y del cine negro norteamericano son el referente de todos estos cuadros, temas que se entrelazan con los cuestionamientos de su propia actividad creativa. En esta serie, la ficción funciona como metáfora de cierta violencia, que afecta al ámbito de la creación pictórica. Aun así, el cine no es la única influencia que se aprecia en la creación del Equipo Crónica, el cómic también era de su interés, dado que los tebeos españoles de los cincuenta formaban parte de su memoria autobiográfica, así como otros lenguajes de la comunicación de masas tales como la televisión y la publicidad.

⁵⁶² Francisco Calvo Serraller: *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*. Madrid: Mondadori, 1991. p. 78.

Otro caso puntual de cine negro sería Gerhard Richter, artista que ya tratamos anteriormente al hablar de fotografía, pero que también puede insertarse al hablar de cine cuando, por ejemplo, realiza su serie *18 de Octubre 1977*, en 1988, que hace referencia al supuesto suicido en las cárceles alemanas del grupo terrorista Baader Meinhof. Dicha serie mantiene una estructura narrativa interna que relaciona los cuadros con una realidad histórica concreta, forma de proceder que la emparenta con los métodos desarrollados por el cine de los treinta y cuarenta. Se trata de la representación de una agresión, de gran carga violenta y crudeza visual, realizada a partir de imágenes fotográficas que asemejan a las fotografías de prensa, que tanto aparecen en las películas de gánsteres, cualidad que refuerza al mantener la monocromía de grises en los quince cuadros que componen la serie. Desde una articulación diferenciada de los formatos, Richter controla el ritmo interno de la narración, enfatizando los momentos más dramáticos a través de los cuadros de mayor escala. Realmente, estas representaciones tendrían que ver con el carácter ambiguo que poseen las imágenes informativas, al que también se ha referido, en alguno de sus proyectos, Alfredo Jaar. Como José Lebrero comenta, esta obra de Richter expresa:

La resistencia como condición de la defensa de la libertad se expresa intensamente en el ciclo del 18 de Octubre, del mismo modo que los cuadros operan como testimonios de la insuficiencia del autor para decir nada más que lo que la audiencia puede ver.⁵⁶³



261. Gerhard Richter, *October 18, 1977*, 1988

Otro género que merece especial atención, por tratarse de unos de los más desarrollados por Hollywood, es el melodrama, directamente vinculado con el teatro y la tragedia griega. Dentro de esta relación podemos señalar la obra de David Salle (Norman, 1952), que muestra gran interés por el melodrama como estrategia expresiva. Salle se interesa por la intensidad y la tensión que supone llevar las cosas hasta el límite, a partir de una fragmentación donde las figuras aparecen en posturas estudiadas, entremezcladas en una superficie-pantalla repleta

⁵⁶³ José Lebrero: *Op. Cit.*, p. 25.

donde, sin embargo, parece establecerse un gran vacío. Dichas composiciones, en muchos casos, según palabras del propio Salle, están inspiradas en el cine de Douglas Sirk. Como Kevin Power señala:

A Salle no le interesa en absoluto la cultura Pop, pero sí el diseño, los métodos sofisticados de presentación y cómo y qué elegimos comunicar. Descubre este mismo mundo visual cuidadosamente construido en la obra de directores de espléndidos melodramas en blanco y negro; Sturges, Fuller, Sirk, etc.⁵⁶⁴

En ese sentido, Salle muestra a través de sus telas la opulencia de una sociedad perturbada por el espectáculo, que construye su unidad a partir de la separación. Utiliza la construcción de sus composiciones a partir de velos y transparencias, que acentúan la afirmación y negación de las imágenes al mismo tiempo, recursos que, al igual que el cambio de escala, le sirven para remarcar el tipo de sociedad que ve reflejada en la pantalla cinematográfica y divagar sobre ella.



262. David Salle, *Fooling with Your Hair*, 1985

Alex Katz (Nueva York, 1927) representa un caso curioso no acorde con las tendencias desarrolladas por muchos de sus coetáneos. Su obra, más cercana a artistas como Eduard Hopper o Georgia O'Keeffe, posee conexión con ciertos artistas del pop americano, siendo un gran referente para Eric Fischl. Desde ese pop al que se siente cercano, podemos determinar su receptividad al lenguaje del cine y la televisión. Sus imágenes frías y neutras, ambiguas en el aspecto narrativo, se prestan a un debate entre lo auténtico y lo superficial, que se basa en parte del cine europeo de los cincuenta o setenta como Godard, Fassbinder, Fellini o Antonioni. Tanto en los retratos como en las escenas de grupo, Katz conserva recursos propios del cine melodramático, contrastando la figura del fondo para reforzar de valor simbólico el espacio que ocupan sus personajes. Allí donde éstos se muestran solitarios o incommunicados; 'tiempos muertos' propios del lenguaje cinematográfico, como los mostrados en los cuadros

⁵⁶⁴ Kevin Power: «David Salle: interpretándolo a mi modo», en AA.VV.: *David Salle*. Catálogo de exposición, Madrid: Fundación La Caixa, 1988, pp. 31-32.

de Hopper. También es de uso recurrente la utilización del primer plano, donde llega incluso a recortar la cabeza, huellas de un encuadre tipo cinemascopio, que quedan claramente marcadas en sus obras. En general, en cuanto a la relación que su obra posee con los medios de comunicación podemos destacar las siguientes palabras de Kevin Power:

Katz busca una imagen que surja poderosa, que comunique en un estallido aunque deje un posterior gusto ambiguo. El mismo nos dice: «los símbolos visuales hoy en día están complicados por las películas, la TV, los carteles, las reproducciones de los libros, etc. Ejercen una presión continua y, en algunos casos, han usurpado el lugar de la pintura porque han dominado nuestra visión... Los medios de comunicación también han ejercido su influencia en la mayoría del arte figurativo y, a su vez, se han visto influidos por las bellas artes.» Este es el banco de imágenes más evidente de la América auténtica, y a Katz le encanta usarlo como modo de quebrar la superficie.⁵⁶⁵

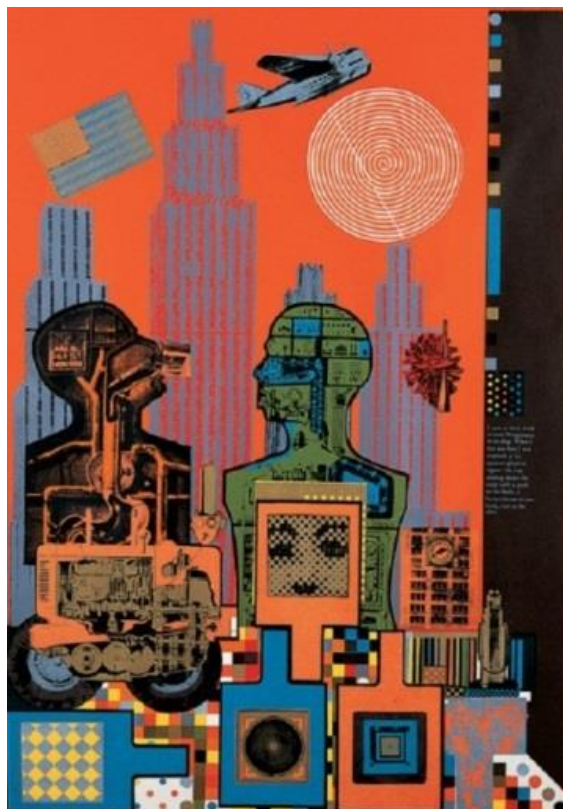


263. Alex Katz, *Paraguas azul nº 2*, 1972

Otro género al que muchos artistas prestarán especial atención será la ciencia ficción, que comienza a invadir las pantallas cinematográficas en la década de los cincuenta, donde destacan títulos como *Ultimatum a la tierra*, de 1951, y *Planeta prohibido*, de 1956. Alguien que dejará palpable estas influencias en sus obras será Eduardo Paolozzi (Leith, 1924), surrealista que entra en contacto con los artistas de París como Arp, Braque, Brancusi, Giacometti, Léger o Tzara. Fundador del 'Independent Group', reunido en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres, en 1952, formado por artistas que pretendían desafiar el enfoque modernista de la cultura que primaba en la época, también es considerado el precursor del movimiento pop art británico de los sesenta. Paolozzi ha dejado plasmada su debilidad por la ciencia ficción en muchas composiciones donde, aparte de las películas realizadas en la mencionada década de los cincuenta, también se notan influencias de *Metrópolis*, realizada en 1927 por Fritz Lang. En ese sentido, Simón Marchán Fiz destaca que:

⁵⁶⁵ Kevin Power: «Agradables y decorosos días de conversación: Alex Katz en compañía de sus amigos poetas», en catálogo de exposición *Alex Katz*, Valencia: IVAM, 1996, p.32.

Los símbolos técnicos de la era tecnológica afloran con cierta frecuencia en las diversas fases — del pop—. Quien primero utilizó esta temática fue E. Paolozzi en 1954 y la exposición de 1955 «*Hombre, máquina y movimiento*».⁵⁶⁶



264. Eduardo Paolozzi, *Wittgenstein In New York*, 1965

Cercano a la estética de Paolozzi encontramos a Richard Hamilton, tratado anteriormente, quien pronto comenzaría a mostrar interés por el cine, sugiriendo en una reunión de la ICA que se organizaran debates sobre películas. En él también se aprecia una fuerte influencia por el cine de ciencia ficción, cosa que demostraría en su exposición *This is tomorrow*, celebrada en la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1956, donde aglutina imágenes de procedencia dispar, considerándose la primera manifestación de arte pop a nivel internacional.⁵⁶⁷ En general, el interés mostrado por la ICA hacia el cine y la publicidad es una cuestión que queda constatada a través de artistas como Peter Blake, Richard Smith, Joe Tilson, Derek Boshier, Allen Jones, David Hockney, Ronald Kitaj o Peter Phillips.

El género de terror también posee sus seguidores, como es el pintor Gottfried Helnwein, tratado anteriormente al hablar de fotografía. El tratamiento de sus retratos recuerda a aquellos de los ilustradores de carteles de cine. Incluso los retratos que realiza de estrellas de cine parecen el terreno perfecto para incidir con cualquier tipo de transformación cruel y

⁵⁶⁶ Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'*, Madrid: Akal, 1986, p. 43.

⁵⁶⁷ Cfr. Lawrence Alloway: «El pop art británico», en: Lucy R. Lippard: *El pop art*, Barcelona: Destino, 1993, pp.33 y ss.

sádica. El mismo hecho de maquillar a sus modelos recuerda al proceso conllevado en los estudios cinematográficos.



265. Cindy Sherman, *Untitled*, 1987

Desde la representación de la repugnancia y el asco, se manifiestan en las fotografías de Cindy Sherman (Glen Ridge, 1954), que nos sirven de referente. En series como *Disgust Pictures*, de 1986-89, *Sex Pictures*, de 1992, u *Horror Pictures*, de 1995, plantea el concepto de la metamorfosis degenerativa al estilo de las películas contemporáneas de terror, un espacio representativo donde el cuerpo es un recinto degradado, abierto a una constante destrucción. Descomposición, moho, putrefacción, fluidos de sangre y semen, moscas, basura y desechos se congregan en composiciones barrocas repugnantes y nauseabundas. Según palabras de Hal Foster:

El horror aquí significa, al igual que en las películas de terror y en los cuentos de antes de ir a dormir, primero y por encima de todo, horror de la maternidad, del cuerpo maternal hecho algo extraño, incluso repulsivo, en represión.⁵⁶⁸

Los recursos técnicos que utilizan uno y otro medio, pintura y cine, son equiparables, tanto así que existe una parte del cine que experimenta a un nivel plástico que pudiéramos considerar pictórico. En esa equiparación de medios, como explica Pascal Bonitzer, en su libro *Desencuadres. Cine y pintura*, la pintura y el cine constituyen cada uno una operación de despliegue semiótico y narrativo, un entramado de signos en que el artista pone en juego el

⁵⁶⁸ Hal Foster: «Disgust Pictures. The Real Thing» en AA.VV.: *Cindy Sherman*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996. pp. 82-84.

devenir del sentido, y en el que la pantalla (o lienzo) juega en el plano como «superficie de registro». Desde esta concepción, el tiempo y el espacio son mundos trucados, zonas de sentido que constituyen «un tejido de apariencias engañosas». Como Bonitzer comenta:

Reproducir el espacio tal como lo capta nuestra visión, implica inscribir en él una subjetividad virtual, para la cual, el espacio, la realidad, constituirá virtualmente una trampa.⁵⁶⁹

A este modo de concebir la realidad se suma un grupo de artistas que figurarán como precursores de una primera etapa de cine abstracto, de estructuras oníricas y mezcla de elementos concretos gratuitamente relacionados entre sí; formas abstractas y arbitrarias, una visión híbrida del cine y la pintura que se podría definir con la fórmula empleada por Leger:

El porvenir del cine y del cuadro se encuentra en el interés que otorgue a los objetos, a los fragmentos de éstos objetos o a las invenciones puramente fantásticas e imaginativas. El error pictórico es el tema. El error del cine es el guion.⁵⁷⁰

El soporte del lienzo suponía, para muchos pintores que querían llevar su plasmación del movimiento más allá sin perder el carácter pictórico, una barrera. De esta forma surgen los experimentos que muchos pintores trasladan a los soportes fílmicos, inaugurando un terreno indefinible donde muchos artistas se adentrarán. Todo esto es lo que se ha venido denominando cine abstracto, puro o absoluto, en oposición al cine narrativo convencional, que introduce una estética puramente plástica que lo acerca a determinadas cuestiones que ha desarrollado la pintura durante toda su historia. Existe constancia de que ya algunos pintores como Léopold Survage, Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann o Fernand Léger, a principios de siglo XX, intentaron realizar una especie de pintura animada, en movimiento, apoyada en la música, a fin de construir una obra que superara la pintura estática y un cine preocupado en la captación de la realidad exterior. Desde dicho planteamiento ya Arnaldo Ginna y Bruno Corra, entre 1910 y 1912, se preocuparon por crear un cine abstracto en su película *Música cromática*, mediante un proceso que consistía en pintar a mano el transparente film.

Instaurándose como pionero igualmente, se halla Leopold Survage (Lappeenranta, 1879), quien se embarcó en la realización en 1913-14 de su película *Le Rythme Coloré*, a fin de explorar las posibilidades pictóricas del cine. Dificultades técnicas, de lo que suponía la realización de más de mil imágenes para algo más de dos minutos de duración, y el comienzo de la I Guerra Mundial representaron impedimentos para que el proyecto nunca llegara a concluirse. Un resumen de sus pretensiones quedaron reflejadas en la revista *Les soirées de París*:

El elemento fundamental de mi arte dinámico es la 'forma visual coloreada', que tiene una función análoga a la del sonido de la música (...) Este elemento está determinado por tres factores: 1) La forma visual propiamente dicha (abstracta); 2) El ritmo, es decir, el movimiento y las transformaciones (...); 3) El color.⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Pascal Bonitzer: *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007, p.13.

⁵⁷⁰ Jean Mitry: *Historia del cine experimental*, Valencia: Fernando Torres, 1980, p. 180.

⁵⁷¹ Citado en Jean Mitry: *Historia del Cine Experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 30.

Posiblemente influido por la experiencia de Survage, Serge Charchoune (Bougourouslan, 1889) expuso en 1917 lo que pretendía ser la animación cinematográfica de sus formas pictóricas. Muchos de estos primeros experimentos, debido a la fragilidad del soporte fílmico, se han perdido. Tenemos que remontarnos a 1921-24 para encontrar la primera película de cine abstracto que ha llegado hasta nosotros, *Symphonie Diagonale*, una película del sueco Viking Eggeling (Lund, 1880). Un film realizado desde la perspectiva plástica del pintor, que antecede a lo que podemos señalar como un nuevo soporte para la pintura, tal como dice Jean Mitry:

Si es verdad que Eggeling ha utilizado por primera vez el cine para expresar el movimiento rítmico de las formas puras, su propósito, aunque rítmico, era todavía el de un pintor. El cine como tal no era su objetivo (...) ⁵⁷²



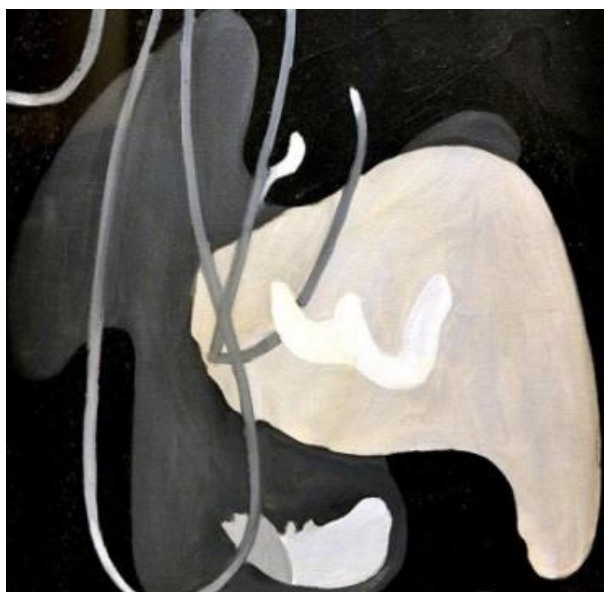
266. Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale*, 1921

Asimismo, Hans Richter (Berlín, 1888) también realizará sus incursiones en el cine abstracto entre 1920 y 1925, en su serie de películas *Rhythmus 21*, *Rhythmus 23*, *Rhythmus 25*, que se distinguen por la utilización repetitiva del cuadrado y el rectángulo, a las que seguiría *Film Studie*, de 1926. Al respecto de la aventura cinematográfica de Eggeling y la suya propia, Richter escribe:

Los problemas del arte moderno llevan directamente al cine. La organización y orquestación de la forma, el color, la dinámica del movimiento, la simultaneidad, eran problemas con los que se enfrentaron Cezanne, los cubistas y los futuristas. Eggeling y yo salimos directamente de los problemas estructurales del arte abstracto hacia el medio cinematográfico(...). El cubismo, el

⁵⁷² *Ibid.*, p.105.

expresionismo, el dadaísmo, el arte abstracto, el surrealismo encontraron en el cine no sólo su expresión sino un nuevo logro en un nuevo nivel.⁵⁷³



267. Hans Richter, *Dream*, 1940

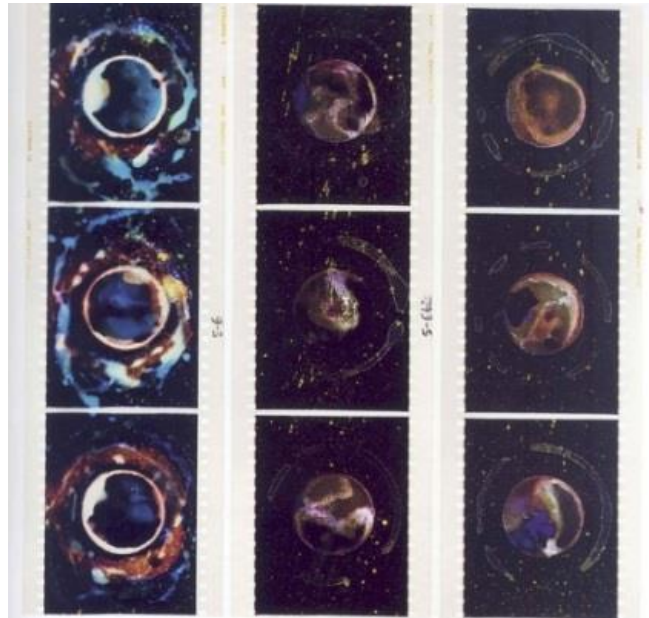
Cuando Hans Richter emigra a Nueva York, en 1940, realizará una serie de cuadros y collages que pretenden reflejar tanto cuestiones dinámicas como temporales, desarrollos que no hubiera emprendido de no haber iniciado su actividad cinematográfica anteriormente. Ya en Estados Unidos hemos de destacar su participación en *Dreams that money can buy* (1947), primer largometraje de carácter experimental en la historia del cine americano, con una estética ecléctica mezcla del dadaísmo de Richter y los postulados surrealistas. A partir de 1956 realizará algunas experiencias junto a Duchamp como *88*, *Dadascope* y *Chesscetera*.

Al tiempo de Eggeling y Richter encontramos a Walter Ruttmann (Fráncfort del Meno, 1887), centrado sobre el trabajo de movimientos de grafismos lineales y planos geométricos, que entre 1921 y 1926 realizará sus películas *Opus I*, *II*, *III*, *IV* y *V*. En el caso de Laszlo Moholy-Nagy (Bácsborsód, 1895), es una conjunción de pintura y fotografía lo que realiza en su película *Efectos liminosos, blanco, negro y gris*, de 1930, a partir de una máquina llamada *Licht Raum Modulator*, que construye entre 1922 y 1930. En el sentido de incorporar aparatos cinéticos, como asistentes para la confección de películas, destaca la aventura que realiza Marcel Duchamp junto a Man Ray en *Anemic cinema*, de 1926. Dentro del cine abstracto hay muchos artistas que, a partir de los treinta, comienzan a experimentar con el medio; Óskar Fischinger (Gelnhausen, 1900) con *Composición azul*, de 1933, que introduce por primera vez el color, Oswald Blakestone, Adrián Brunel, John y James Whitney, con procedimientos de collage o filtros coloreados para obtener composiciones geométricas, como en *Variations*, de 1941-43 o

⁵⁷³ Hans Richter; «Un art original, le film», en *Cahiers du Cinéma*, n 10, marzo 1952. Citado por Aurea Ortiz y M^a Jesús Piqueras: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 104.

Film exercises, de 1943-44, que en los setenta comienzan a experimentar con técnicas digitales.⁵⁷⁴

Dentro de la técnica de pintar artesanalmente los fotogramas de las películas, e inscrito en la vertiente abstracta de esta clase de cine, podemos destacar el trabajo de José Antonio Sistiaga (San Sebastián, 1932), quien a finales de los sesenta realiza *Ere erera baleibu izik subua aruaren* (1970), un largometraje de 75 minutos de duración, el único que se conoce en la historia del cine pintado imagen a imagen de tan larga duración. Sistiaga utiliza el celuloide de 35mm a modo de lienzo en blanco, transparente en este caso, aplicando directamente la pintura sobre la película con diferentes técnicas. Dicha película fue elaborada a lo largo de 17 meses, no contiene elementos figurativos ni acompañamiento sonoro. En ese sentido, como explica Lola Hinojosa: «La originalidad de Sistiaga reside en la importancia que deposita en el tiempo y el movimiento, rechazando cualquier tipo de banda sonora que distraiga al espectador de la pintura».⁵⁷⁵



268. José Antonio Sistiaga, *Impresiones en la alta atmósfera*, 1989

Es indudable que la pintura ha ido dejando su huella en el cine a lo largo de décadas, constituyendo el tema de numerosas películas biográficas, pero también en sentido estético, en forma de *tableaux vivants* y de citas pictóricas. Ha sido mucha la atracción que el cine ha despertado entre en los pintores y al revés, pues en la segunda mitad del siglo muchos cineastas se iniciaron en las escuelas de bellas artes como pintores: Peter Greenaway, Derek Jarman, Akira Kurosawa, y en algunos casos ya eran artistas reconocidos cuando decidieron dedicarse al cine, como Andy Warhol, Julian Schnabel (*Basquiat*, 1996), Cindy Sherman (*Office*

⁵⁷⁴ Ver David Parkinson: *Historia del cine*, Barcelona: Destino, 1998, p. 200.

⁵⁷⁵ Lola Hinojosa: «...ere erera baleibu izik subua aruaren...», Madrid: MNCARS, 2009 Documento en línea disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ere-erera-baleibu-izik-subua-aruaeren> (Consulta: septiembre, 2015).

killer, 1997), David Salle (*Search and destroy*, 1995)... En esta línea, mención especial merece la obra de Salvador Dalí y la relación que con el cine mantuvo durante toda su vida. Desde que colaborara con Luis Buñuel para la realización de *Un perro andaluz*, en 1929, y *La edad de oro*, en 1930, hasta su trabajo con Alfred Hitchcock en *Spellbound*, de 1945, y con Walt Disney en *Destino*, de 1946. Más allá de estas incursiones colaborativas, el cine en Dalí parece la consecuencia natural y el mejor reflejo de su método 'paranoico-crítico', por el que las imágenes cohabitan, se desdoblan y canibalizan. Con sus grandes espacios desérticos, sus juegos de sombras, sus singulares perspectivas y su desconcertante iluminación, muchos de sus cuadros tienen una calidad espectacular que se explica, en buena parte, por la influencia de la pantalla.

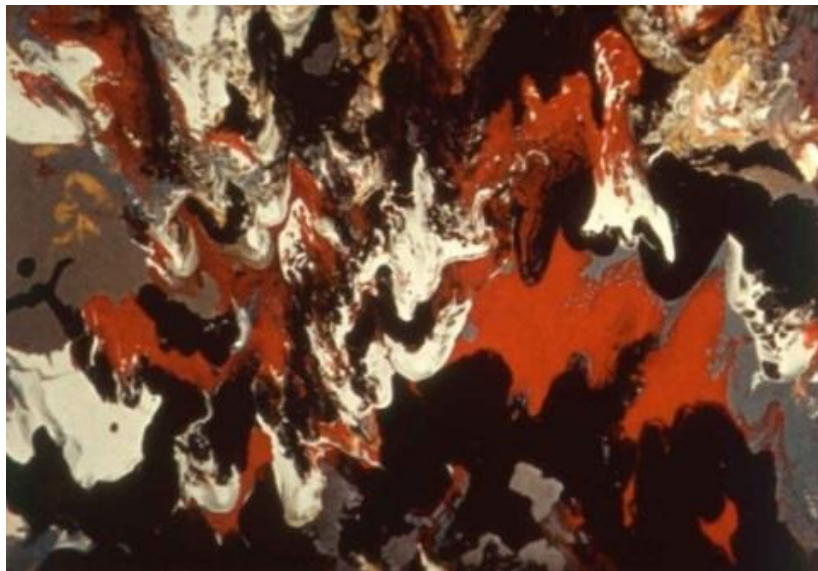
Para terminar, a medio camino del cine abstracto y el cine comercial, habría que hacer referencia al cine experimental, que, de algún modo, se acerca a cuestiones que asimismo podríamos considerar como pictóricas. El cine experimental es el término más generalizado que se suele dar al cine hecho por artistas (aunque su uso no se reduzca a esta circunstancia, más cercano a las corrientes artísticas contemporáneas. Tanto el cine experimental o underground como el vídeoarte, sirvieron de modelo al cine neovanguardista de la posguerra. Los resultados de esta influencia se pueden ver en las películas de Jean-Luc Godard, David Lynch, Peter Greenaway, Sally Potter, John Maybury o Derek Jarman.

Dentro del cine experimental europeo, realizado por artistas (no cineastas), cabe destacar la obra del artista conceptual Marcel Broodthaers. Los guiones de sus películas estaban elaborados a modo de poemas, lo que ya en sí confiere valor artístico. Generalmente, sus obras incluían una reflexión sobre el arte, pues muchas veces sus películas se relacionaban con alguna exposición, como en el caso de su primera película; *Clef d'horloge. Poème cinématographique en honneur de Kurt Schwitters*, de 1957, o *Une discussion inaugurale*, de 1970. En EE.UU. los principales representantes del cine experimental fueron los artistas del grupo Fluxus: Nam June Paik, George Maciunas, Yoko Ono, Shigeko Kubota, Dick Higgins, Paul Sharits o Wolf Vostell.



269. José Val del Omar, *Fuego en Castilla*, 1958-60

Un caso curioso, dentro de este ámbito experimental, es el de José Val de Omar (Granada, 1904), cuya obra cinematográfica está basada en valores puramente plásticos que lo acercan a cuestiones más cercanas a lo pictórico que al cine narrativo. Val de Omar establece una relación con el cine *cuasireligiosa*, cercana a aquella que poseen los místicos, lo que le hace afrontar su trabajo desde una concepción fuera de lo común. Formuló mediante las siglas PLAT, su propio concepto totalizador: Picto-Lumínica-Audio-Táctil. En 1928 anticipó varias de sus técnicas más características, que incluyen el 'desbordamiento *apanorámico* de la imagen', la salida fuera de los límites de la pantalla, y el concepto de 'visión táctil'. Estas técnicas, junto a la del 'sonido *diafónico*' y otras exploraciones en el campo sonoro, las aplicaría en su *Tríptico Elemental de España*, que incluye: *Aguaspejo Granadino*, de 1953-55, *Fuego en Castilla*, de 1958-60, y *Acariño Galaico*, de 1961/1981-82/1995, concluido póstumamente. Su obra responde a una tenaz actividad investigadora.



270. Ton Sirera, *Pintura 63*, 1963

Dentro de este tipo de cine es significativo, pero hasta cierto punto desconocido, el movimiento español que se mueve en unas coordenadas de experimentación plástica con el medio cinematográfico. Aparte de los citados Val de Omar y Sistiaga, serán otros muchos los que prueben a experimentar, desde finales de los cincuenta hasta nuestros días. Autores como Joaquim Puigvert o Eugenio Granell, David Domingo, Oriol Sánchez o Laida Lertxundi, pasando por la obra de Pere Portabella, Carles Santos, Javier Aguirre, Eugeni Bonet o Iván Zulueta. De éstos destacaremos aquellos que, como Sistiaga, más implicación han tenido con el hecho de lo pictórico en sus películas, como son: Aguirre, Mestres y Sirera; que realizan estudios clásicos sobre la correspondencia entre color y música, a Puigvert, Artigas y Granell; que realizan cine sin cámara, a Marimón y Pié Barba; que experimenta con el *stop motion*, a Amat, Oñederra y Etcheverry; que lo hacen con el trazo como esbozo, a Herguera; con la animación de collage-recortables, y a Vicario; que la realiza con arena sobre cristal. Por ejemplo en *Pintura 63*, Ton

Sirera (Barcelona, 1911) se acerca a la historia del arte, como si quisiera legitimar su búsqueda a partir de la conciencia de la continua estratificación histórica de los movimientos artísticos.

Televisión y pintura

Cuando pretendemos ver la influencia que ejercen las imágenes en movimiento en la pintura, observamos que las diferencias que podemos encontrar entre cine, televisión o video son mínimas. No obstante, al intentar discernir alguna influencia, tendremos que observar las características propias de cada uno de estos medios para comprobar qué cualidad de éstos puede llegar a recoger la pintura en su expresión. En el caso de la televisión, estamos hablando de un medio que transporta al consumo de masas aquellas formas que había alumbrado el cine, pero en una emisión continuada a la que, aparte de películas, se añaden programas de índole diversa soportados por una publicidad incesante que sostiene todo el conjunto y mantiene la emisión desde su base. A partir de esa perspectiva publicitaria podemos afirmar que será el medio televisivo aquel que ejerza mayor influencia para que se produzca el comienzo del arte pop, en la década de los sesenta, y todos los movimientos que, derivados de éste, vendrán después.

El impacto que produce la televisión le hace decir a Warhol, que también había experimentado con el cine, estas palabras: «Mis películas han estado labrándose camino hacia la TV. Es el nuevo todo. Basta de libros o de películas, sólo la TV».⁵⁷⁶ Según John Margolies, escritor del ensayo donde se recogen estas declaraciones de Warhol, la causa de las transformaciones que se están dando en la sociedad de los sesenta son debidas al efecto que en ella está produciendo la televisión, lo que le hace señalar que: «La televisión confirma el diagnóstico de que las líneas divisorias entre dentro y fuera son borrosas, de que 'el yo' es un concepto trasnochado».⁵⁷⁷

Lo que supone la televisión, al nivel de la psicología del individuo, que también afecta al pintor, lo podemos descubrir en las palabras de Umberto Eco:

En el momento en que un individuo se coloca ante la pantalla, se produce una experiencia bastante nueva que Cohen-Séat llama '*fortuismo* inicial' (...) Cohen-Séat muestra (...) que existen varias posibilidades de compromiso psicológico. (...) Parece ahora que, a diferencia de cuanto se creía, las posibilidades de vigilancia crítica son escasísimas, incluso en profesionales que asisten al cine en función de críticos. (...) La mayor parte de las investigaciones psicológicas sobre la visión ante la pantalla de televisión tienden en cambio a definirla como un particular tipo de recepción en la intimidad, que se diferencia de la intimidad típica del lector para adoptar el aspecto de una entrega pasiva, de una forma de hipnosis. (...) En este tipo de reacción pasiva el espectador está *relaxed*.⁵⁷⁸

Es decir: hablamos de una actitud donde el espectador se adormece, queda abducido y abandonado a un espacio donde la actitud crítica va desapareciendo paulatinamente, algo que tiene mucho que ver con ese '*pensamiento débil*' del que nos habla Vattimo, un hecho que se reforzará a medida que avanzan los distintos medios de masas hasta nuestros días.

⁵⁷⁶ Andy Warhol citado por John S. Margolies: «TV-THE NEXT MEDIUM 'It's the new everything', dice Andy Warhol», New York: *Art in America Magazine*, 1969.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: DeBolsillo, 2004, pp. 374-375

Más allá de esa asumida abducción que bien supo reflejar el arte pop, basando sus obras en los objetos de consumo —que a la vez que anuncian opulencia esconden un vacío— hay quien ha querido ver la televisión como un arte unitario con su propia estética, llegándola a considerar como un género visual en sí misma, más allá del ‘servicio’ que se pensó que debía ser. Esa es la diferencia principal entre el cine y la televisión: mientras el cine persigue unos fines dirigidos al entretenimiento, la televisión se supone que cumple un servicio a la comunidad mediante un conjunto de contenidos. Tratar de extraer de ahí una estética correspondería a estudiar cada parte de manera fragmentada. Desde este punto, entonces, podemos considerar la televisión como fenómeno comunicativo no clasificable bajo una estética unitaria, de ahí el problema que advertíamos, al no poder encontrar influencias claras de este medio que afecten a la pintura. Además de que, como Margolies en el citado ensayo piensa, la televisión haya sido la causa de que los límites entre lo artístico y lo no-artístico se hayan difuminado, transformando la percepción óptica en un proceso *háptico*, al llevar el arte al entorno doméstico, impidiendo el juicio crítico y cualquier intento de formalización de la experiencia artística. Según sus propias palabras:

El concepto del papel del artista está experimentando una transformación, el artista emerge ahora como comunicador. A nivel de proceso, es ‘artista’ todo aquel que puede percibir directamente a través de sus sentidos. Su eficacia como artista se puede juzgar por lo bien que comunique su percepción.⁵⁷⁹

Esta situación supone una ‘nueva estética’ en la que la circularidad y el bucle son sus características principales, en un tiempo suspendido o dilatado que a partir de ahora ya no tendrá principio ni fin, tal y como demuestra Danto y su entrada en la época posthistórica del arte.

El televisor irá progresivamente sustituyendo parte de la funciones que eran asignadas al cuadro que se colgaba en las casas; ahora la ventana portátil conecta en directo los espacios privados, públicos y de ficción, idealizando la vida de los hogares. Una ventana que funciona de espejo al mismo tiempo y que genera un sistema abierto donde proyectar lo externo al interior, un espacio donde, desde una actitud utópica no cumplida, los artistas podían presentar los nuevos comportamientos y una mayor accesibilidad de las masas al arte. En el momento de su aparición, la televisión aparecía no sólo como un instrumento sino también como un lenguaje lleno de posibilidades. Expectativas ideológicas individuales que, como advertíamos antes, han ido derivando hacia un público anodino que ‘desconecta’ ante la pantalla del televisor. Fue tal el impacto que la televisión produjo en los artistas, que muchos prepararon discursos y obras específicamente para dicho medio. Tal es el caso de Lucio Fontana y otros, que redactaron, en 1952, el *Manifiesto del Movimiento Espacial para la Televisión*, que leen ante las cámaras de la RAI, constituyendo uno de los antecedentes al futuro desarrollo del video arte.⁵⁸⁰ Siguiendo estas inquietudes, en los setenta determinados artistas crean televisiones alternativas que pretenden establecer un proceso de retroalimentación, que contrarreste la ‘pasividad’ del telespectador. A este respecto Dan Graham escribe:

⁵⁷⁹ John S. Margolies: *Op. Cit.*

⁵⁸⁰ Marco Senaldi: *Arte e televisione*, Milán: Postmediabooks, 2009, p. 43-49.

El sistema de televisión por cable, en cambio, ofrece la posibilidad de convertirse en doble-direccional y descentralizado. A los individuos, a las familias y al sistema cultural existente se les podría proporcionar potencial para la autodeterminación y el control. La televisión local por cable podría retroalimentar al entorno inmediato.⁵⁸¹

Una especie de guerrilla-televisión hecha por artistas, que utilizan el cable para difundir una contra-información que aborda cuestiones políticas y sociales. En esa línea habrá muchos artistas interesados por el medio televisivo, demostrándolo en ensayos como «Television, Furniture and Sculpture: the Room with the American View», de Vito Acconci, a los que se suman otros como los de Nam June Paik, Dam Graham, Richard Serra o Frank Gillette. En definitiva, aunque no queda muy claro si ha existido una vanguardia histórica de la televisión, podemos afirmar que finalmente el modelo televisivo, al igual que el efecto collage o el arte pop, se ha convertido en paradigma, de algún modo, del arte contemporáneo, no habiéndose dado el recorrido inverso, es decir: habiendo fracasado el hecho de que el arte contemporáneo hubiera servido de modelo para la televisión. En ese intento podemos remitirnos a la exposición *TV as a Creative Medium*, que presenta la galería Howard Wise en Nueva York, en 1969. Paik, como artista de dicha exposición, con su obra *Participation TV*, adelantándose en el tiempo, demuestra que el espectador puede crear imágenes distintas a las que ofrece el aparato televisivo, transformando la circulación de sentido único (emisor-mensaje-receptor) para provocar una doble circulación, una estrategia de sabotaje a la que el espectador es invitado para manipular las imágenes televisivas.

Una utopía, la de los artistas que quieren cambiar a la sociedad por medio de la televisión, que dura toda la década de los setenta, hasta que en los ochenta, esa experimentación acerca del funcionamiento del televisor, se decanta en esperanza perdida de conllevar cualquier acción de transformación social, lo que desemboca en una crítica férrea a los efectos que produce la televisión en dicha sociedad. Tal es el caso de Tony Oursler (Nueva York, 1957), quien en parte de su obra investiga la dicotomía psique-televisión, tratando de discernir el efecto que las imágenes televisivas producen sobre las neuronas, como si fueran drogas químicas que nos impiden distinguir lo verdadero de lo falso. Como escribe Nick Kaye:

La línea divisoria entre mediático y real también se ha disuelto a otros niveles. Por ejemplo, los medios de comunicación tienen un efecto de espejo en la creación de la imagen que uno tiene de sí mismo, de los tipos de cuerpo y de la fabricación del deseo. Además, psicológicamente tal vez consideremos a los medios como un facilitador evolucionista de nuestro yo fracturado. Estos ejemplos sugieren una relación mucho más complicada que la de mera causa y efecto, si consideramos los hábitos (televisivos) de los americanos como una especie de regulador del contenido de los medios, de la interacción social del individuo y de la comunicación pop.⁵⁸²

Por ejemplo en su serie *Eyes*, dicha dependencia de las imágenes televisivas por parte del telespectador se representa a modo de laboratorio científico, que muestra cómo dichas imágenes se depositan en la retina. El espectador se convierte en un sujeto que vive en un museo de la mente, donde se advierte de un peligro de efectos traumáticos.

⁵⁸¹ Dan Graham: «Centralization/Decentralization of Information», en Benjamin H.D. Buchloch (ed.), *Dan Graham. Video Architecture-Television. Writings on Video and VideoWorks 1970-1978*, The Press of the Nova Scotia College of Art&Design y New York University Press, 1979, p. 52.

⁵⁸² Nick Kaye, «Video Presence. Tony Oursler's Media Entities», *PAJ*, nº 88, 2008, p. 15-30.



271. Tony Oursler, *Eyes*, 1996

Conocido el efecto que produjo el medio televisivo, a continuación sigamos estudiando la televisión desde su recepción objetual y su representación, pasando por la representación de la imagen de la pantalla, hasta el estudio de las propiedades que la imagen televisiva ofrece desde su código, obviando los contenidos que ofrece, que, como decimos, responderían a un conjunto heterogéneo e inabarcable.



272. Nam June Paik, *Electronic Superhighway*, 1995

Un artista que comenzó a utilizar el objeto televisor en sus instalaciones artísticas fue Nam June Paik (Seúl, 1932), pionero en la utilización del soporte vídeo también, comenzando a tratar la pantalla de televisión como si de un lienzo se tratase. Algo que se hace patente en su primera grabación en vídeo en el *Café à Go-Go*, en 1965. Paik comenta: «Algún día los artistas trabajarán con condensadores, resistencias y semiconductores al igual que lo hacen hoy con pinceles, violines y chatarra», a lo que añade:

(...) El versátil sintetizador de televisión en color nos permitirá dar forma al lienzo en la pantalla televisiva con la misma precisión que Leonardo, con la misma libertad que Picasso, con los mismos colores que Renoir, con la misma profundidad que Mondrian, con la misma violencia que Jackson Pollock y con el mismo lirismo que Jasper Johns.⁵⁸³

Nam June Paik explicaba su relación con esta nueva forma de creación, vaticinando grandes cambios: «De la misma manera que el collage ha sustituido al óleo el tubo de rayos catódicos sustituirá al lienzo»⁵⁸⁴. Adelantando la interdisciplinaridad que, para el arte, iban a suponer los nuevos medios icónicos:

Estamos creando realmente un nuevo tipo de lienzo, unos nuevos pinceles. Yo soy, de alguna manera, un ingeniero investigador como lo es un investigador científico. Crear una obra es, para mí, lo mismo que investigar los medios.⁵⁸⁵

Las obras de Paik analizan con ironía el papel que ocupa la tecnología en la vida cotidiana, explorando el lenguaje técnico y estético de los artefactos que comenzaban a circular a disposición del consumidor, investigando sobre la reinterpretación que éstos supondrían para el campo perceptivo del ser humano. En todas sus creaciones trabajó sobre la apropiación, el happening y el concepto, cuestionando la televisión como mueble y la pasividad del televidente. Sus obras *TV Clock*, de 1965, *TV Glasses*, de 1971, *TV Bed*, de 1972, *TV Garden*, de 1974, *Video Fish*, de 1975, y *TV Candle*, de 1975, son un ejemplo inmediato de esta actitud. En ellas establece una crítica a la banalización de la cultura mediática, el vacío del mensaje televisivo y la desactualización del principio del no-hacer en el pensamiento oriental.

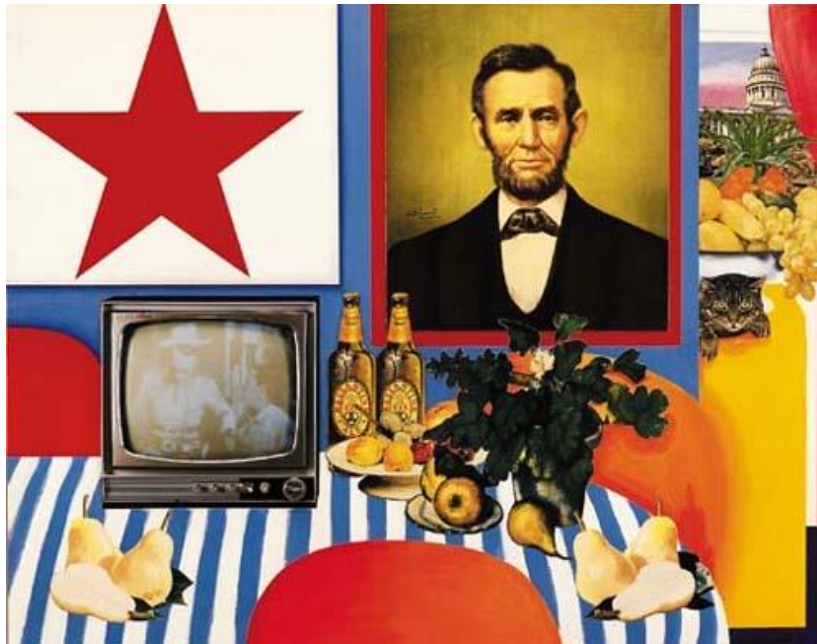
Una fascinación parecida a la de Paik, será la que tiene Vostell, que incide sobre las características lingüísticas del medio, donde propone fundidos, superposiciones, distorsiones, errores, etc. Mediante la transformación producida por interferencias horizontales y distorsiones *anamórficas*, las imágenes de televisión, en sus obras, formaban parte de happenings donde se acababa por enterrar a la televisión como símbolo del poder dominante de la sociedad capitalista, que ocasiona la abducción social. Por ejemplo, en 1963, realizó una exposición con el título *Wolf Vostell & Television Decollage & Decollage Posters & Comestible Decollage*, en la Smolin Gallery de Nueva York, que se componía de seis televisores con diferentes programas, en las que sus imágenes habían sido interferidas con repetidas perturbaciones.

⁵⁸³ Nam June Paik: «Electronic video recorder», en Judson Rosebush (ed.), *Videa 'n' Videology: Nam June Paik 1959-1973*, catálogo de exposición Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ Nam June Paik citado por Pérez Ornia, José Ramón: *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, Barcelona. Serbal., 1991. p. 33.

Desde la actitud pop, en el año 1963, Tom Wesselman (Cincinnati, 1931) había comenzado a trabajar en una serie de naturalezas muertas, experimentado con el collage y el *assemblage*. En *Still life # 28* inserta una pantalla de televisión de verdad en pleno funcionamiento. Acción que, como subraya Simón Marchán Fiz: «transciende las referencias neodadaistas a favor de un mundo optimista de la mercancía y del consumo».⁵⁸⁶ Con dicho gesto centra su discurso plástico en las yuxtaposiciones de diferentes elementos y representaciones, un hecho que hacía confrontar las auras de cada medio. Hecho que constata hasta qué punto comienzan a interesarse los artistas por un medio que comenzaba a invadir los hogares familiares.



273. Tom Wesselmann, *Still Life # 28*, 1963

A partir de lo que se ha venido denominando como 'realismo mágico', la obra de Julio Vaquero (Barcelona, 1958) profundiza en las metáforas del mundo contemporáneo desde la recurrencia al tema de la naturaleza muerta, que lo puede emparentar con figuras del barroco tales como Sánchez Cotán o Juan Van der Hamen. Podemos observar un interés por mostrar una franja temporal que va de la imprenta hasta la televisión, mediante la disposición de elementos de esos medios en la instalación que le sirve de modelo; letras tipográficas de imprenta y televisores, en clara alusión al gran peso que conlleva la comunicación de masas en el mundo actual, como una especie de generadora de 'jeroglíficos a voluntad' que encierran, en sí mismos, todos los misterios. No sin cierta nostalgia, desde la observación de unos fenómenos que parecen sucederse muy deprisa, conduciendo a la obsolescencia de unos instrumentos, aparatos y dispositivos que ayer mismo eran útiles. En definitiva, siguiendo el

⁵⁸⁶ Simón Marchán Fiz: Op. Cit., p.165.

comentario de Fernando Huici: «La devoción ante el enigma, (...) una extravagante fantasía que, se diría, reivindica el imperio de la más pura y estricta irrealidad».⁵⁸⁷



274. Julio Vaquero, *Zigurat de misterios*, 1998

La superficie de la pantalla televisiva también ha servido como modelo y espacio reflexivo para la pintura. En los sesenta, Fabio Mauri (Roma, 1926) establece la pantalla de televisión como su objeto fetiche, para tratar de combatir al régimen de significación naciente que modificaba la percepción sensorial de la experiencia social. Este ciclo de pinturas a las que nos referimos, las denominó *Schermi (Pantallas)*, iniciado en el año 1957, cuando construye su primera pantalla pintando un marco de témpera negra sobre una hoja blanca. De algún modo anticipa la importancia que los dispositivos con pantallas adquirirán en la vida cotidiana posterior. Como explica Federica Boràgina:

Aquí el artista se refiere a la televisión, es decir, el objeto físico que contiene y revela el flujo de 'imágenes-sustitutas' de la realidad. Mauri, durante su carrera, ha realizado pantallas en numerosas variaciones de articulación que acompaña a la producción con una compleja reflexión

⁵⁸⁷ Fernando Huici: «Precisión de la quimera», en Julio Vaquero, catálogo de exposición, Barcelona: Fundación Sorigué-Sala Parés, 2003, p.21.

teórica, en la que podemos imaginar a la pantalla como la metáfora interpretativa de toda su producción.⁵⁸⁸



275. Fabio Mauri, *Schermi anni 60*, 1960



276. Schifano Mario, *Paesaggio TV*, 1970

Desde una estética pop, oscilante entre la corriente principal y la alternativa, centrada en la comunión del mundo del arte y el de la vida, Mario Schifano (Khoms, 1934) utiliza la pantalla televisiva como el símbolo más representativo de la sociedad de consumo. Schifano extiende una meta-iconografía, o iconografía de segundo grado, donde reproduce imágenes ya existentes pero descontextualizadas. Desde un espíritu *multimediatco*, adaptado a los medios

⁵⁸⁸ Federica Boràgina: *Fabio Maruri. 'Che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte'*, Roma: Rubberttini, 2012, p.40 (traducción propia)

del momento, a partir de los setenta la clarividencia artística de Schifano declinó por una ampliación del repertorio artístico, que le llevó a un uso frecuente de las nuevas tecnologías. Fue entonces cuando inició su ciclo dedicado a la televisión. Justo cuando las imágenes televisivas comienzan a irrumpir con mayor violencia en los hogares, Schifano aísla secuencias que transfigura mediante pinceladas, para hacerlas adquirir un nuevo impacto estético e inducir a la reflexión inevitable de su significado primario, algo que para él supone una fuente inagotable de imágenes inspiradoras. En su obra, el televisor no es solo un objeto sino un medio de comunicación con su propio código de imágenes significantes. La traducción que, de todo ese lenguaje, hace Schifano, según palabras de Achille Bonito Oliva, supone un «cortocircuito entre interior y exterior, ventana del mundo y ojo fotográfico, tubo catódico y fisiología de una mano siempre graciosamente impulsiva».⁵⁸⁹



277. Bill Viola, *Reverse Television*, 1982

Es interesante observar cómo una mirada al televisor, que en principio parece anunciar un espacio abierto para la transformación, pronto se convierte, como decíamos, en objeto de crítica, tal y como sucede en las obra de Bill Viola (Queens, 1951) *Reverse Television*, de 1982. En ella invierte la posición y la mirada del espectador televisivo en una serie de cuarenta y cuatro retratos de individuos sentados en casa, en sus salas de estar mirando en silencio a la cámara estática, como si se tratara de un televisor. Producida específicamente para la televisión, los segmentos originales de esta obra fueron insertados sin previo aviso durante el horario de programación diaria. Viola, esencialmente, subvierte de esta manera el tiempo y el espacio televisivo. Raymond Bellour se pregunta sobre la obra de Viola, a lo que responde:

No solo el espectador se vuelve visible, el *contracampo* de un campo omnipresente. Consiste también, y sobre todo, en el silencio que invade el propio campo. Una calidad de silencio cuya necesidad Viola —poco amigo de esos cambios inmediatos del médium, más concentrado que

⁵⁸⁹ Achille Bonito Oliva: *Il cerimoniale aggiunto*, catálogo de exposición, Verona: BoxArt Galleria d'Arte, 2002.

otros en el silencio de su propia obra— quiso marcar especialmente, de manera súbita y muy directa.⁵⁹⁰

Sensación de retrato televisivo, de espectador que mira la pantalla de televisión, que podemos encontrar en las representaciones que, desde la pintura, hacen artistas como Johannes Kahrs (Bremen, 1963) o Eberhard Havekost (Dresden, 1967). Kahrs parte de imágenes de los medios para sus pinturas, que reinterpreta descontextualizando su significado original e insertándolas en un terreno borroso y fantasmal, ambiguo. Estas pinturas, al contrario de la situación que criticaban artistas anteriores, ya no pretenden denunciar nada, sino dejar patente que la representación de la realidad cambia al ritmo que lo hacen los medios, descolocando y dando la vuelta al orden establecido de los soportes, reproduciendo el código y las calidades de lo analógico o digital mediante el pincel. Lo pintado no es copia de una pantalla de televisión: es como el ojo lo percibe. Sus imágenes nos remiten a estados inquietantes para el espectador, que Raph Rugoff describe así:

(...) es la forma en que sus imágenes trastornan nuestra intimidad superficial con su materia aparente. Todo el enfoque conceptual y pictórico del artista parece diseñado para recordarnos que una imagen no siempre significa lo que representa.⁵⁹¹



278. Johannes Kahrs, *Depresión silenciosa*, 1999

Si algo caracteriza a la televisión, como servicio informativo prestado a la sociedad, es su capacidad para transmitir sucesos de la realidad al espectador en el momento en que éstos se están dando, algo que iría desde la noticia a tiempo real hasta el reportaje o el documental. Algo que en el entorno televisivo desencadenó lo que se ha venido llamando *reality show* y que, desde la óptica pictórica que queremos establecer aquí, podríamos denominar como

⁵⁹⁰ Raymond Bellour: *Entre imágenes: Foto. Cine, Video.*, Buenos Aires: Colihue, 2009, p. 60.

⁵⁹¹ Ralph Rugoff: «Dirty Pictures», en *Johannes Kahrs*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p. 122 (traducción propia).

reality painting show. Desde esos parámetros ha habido pintores preocupados en hacer sentir al espectador la experiencia inmediata del acto pictórico. Aunque las producciones resultantes, en muchos casos, resulten películas documentales tal cual, sí podríamos encajarlas dentro de este apartado, al mantener un espíritu parecido a ese que pretende transmitir el entorno televisivo, aparte del concepto pictórico que poseen dichas grabaciones al captar al pintor en plena actividad sobre un lienzo que torna transparente, correspondiéndose con la misma pantalla. Un hecho que coincide con las palabras que Jean- Paul Fargier dedica a la televisión en directo:

Mi tema predilecto, desde hace treinta años, no es la televisión, sino el impacto de ésta sobre el arte. Todas las artes. Cada día me proporciona signos suplementarios del triunfo de la televisión. Del lugar decisivo que ella ocupa no solo en la vida cotidiana de los seres humanos actualmente, sino también en la evolución (o la revolución) de las artes desde hace un siglo. ¿A qué se debe esa supremacía? A una especificidad técnica. Una particularidad inédita en la historia de los medios. La televisión, gracias a su vínculo esencial con el directo, que permite la reproducción instantánea de lo real, funciona como instancia de *sobredeterminación* (según el vocabulario conceptual de Althusser) de todas las otras instancias ideológicas y, por lo tanto, también de las instancias artísticas. ¿Por qué? Porque el directo responde a un deseo antiguo, muy antiguo, de la humanidad de transformar lo real en espectáculo inmediatamente y sin demora. El mito de la caverna de Platón describe perfectamente ese deseo de televisión y lo establece en la noche de los tiempos... los prisioneros de la caverna ven las sombras en directo, no esperan para verlas después que un laboratorio haya revelado la película.⁵⁹²

En ese intento por viajar hacia el directo del acto pictórico, podemos destacar la experiencia que, en 1950, realizaría Hans Namuth (Essen, 1915) de Jackson Pollock y, en 1956, Henri-Georges Clouzot (Niort, 1907) de Pablo Picasso. Pollock se sentía empeñado en explicar y transmitir la energía gestual de la que partía para la realización de sus obras, algo que Hans Namuth trató de captar con su cámara. Un intento que lleva a Namuth a situar, en alguna de las escenas, un vidrio transparente entre el pintor y la cámara. Una necesidad de dejar constancia del acto creativo que pronto se extenderá a las creaciones de tipo documental, aunque el hecho que realmente nos interesa destacar aquí es el uso del recurso del soporte transparente, sustituyendo al lienzo, algo que hace más palpable ese 'directo', como síntoma característico de la televisión.

Por su parte, Henri-Georges Clouzot en *Le mystère Picasso*, aprovecha la técnica de interponer la pantalla de representación entre la cámara y el pintor. Aprovechando la capacidad resolutive de Picasso, que ya no es abstracta como la de Pollock sino de referencias a la realidad, Clouzot hace del documental una película a veces de suspense, a veces drama psicológico o a veces dibujo animado, que sin duda deja entrever las obsesiones y batallas que mantiene Picasso con la pintura. Tras terminar el rodaje, Picasso destruyó casi todos los cuadros que había realizado. El film es, pues, una obra de arte en sí misma y la única oportunidad de contemplar unos lienzos que sólo existen sobre el negativo del film.

⁵⁹² Jean- Paul Fargier: «El directo gana terreno», en Jorge La Ferga (ed.): *Televisión. Coloquio Internacional sobre TV*, Buenos Aires: Fundación telefónica, 2011, p. 89.



279. Hans Namuth, *Pollock Painting*, 1951



280. Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, 1956

Desde una técnica similar a la utilizada en la película de Pollock y en la de Picasso, para acercarse a su discurso y momento creativo, Ángel Vergara (Mieres, 1959) hace uso de este recurso para proponer piezas artísticas con concepto propio, más allá de la simple captación del acto de pintar. La práctica artística de Vergara plantea tanto una reconsideración de los métodos y convenciones atribuidos a la pintura, como un cuestionamiento de la lógica de su producción y puesta en escena, convirtiéndose en un procedimiento de observación y análisis de una realidad medida en términos políticos, sociales o geográficos. Vergara adopta el rol de un sociólogo o estudioso de una realidad dispuesta a la disección del objetivo y la construcción de nuevas ficciones por medio de la pintura. Vergara aplica su particular método como pintor,

cámara en mano e interponiendo el pincel ante el objetivo, produciendo una serie de imágenes en las que, mediante la objetividad que implica la cámara, vacía la posible apreciación subjetiva que pudiéramos atribuirle a la pintura. De hecho, Vergara convierte el proceso de producción de su pintura en una auténtica performance, en una combinación de grabaciones de vídeo en el espacio público con una intencionalidad relacional, que se comprueba al ver su propia mano pintando sobre el objetivo. El resultado de todo este proceso muestra, a tiempo real, un orden metodológico que deja actuar a la improvisación. Una contraposición que hace que nos cuestionemos la naturaleza de cada medio, un diálogo que busca una tercera realidad en contra del imperativo de la pantalla total, escapando del artificio para volver a cierto carácter primario de la expresión.



281. Ángel Vergara, *Les sept péchés capitaux*, 2011



282. Ángel Vergara, *Alucinación social / 9'40" 08 agosto*, 2014

Vergara configura cartografías *psicogeográficas* que pueden asemejar a una especie de reportaje televisivo-pictórico a través de los escenarios del continuo *fluir social*, donde la pintura se muestra como catalizadora de esas sensaciones instantáneas, ofreciendo un dato más allá del aparente, captado por el objetivo. En este proceso de observación y análisis, Vergara entiende la pintura como procedimiento para la elaboración de un texto. Las planchas transparentes que sitúa delante del objetivo, sobre las que escribe/pinta, se convierten en secuencias de una narración deshecha, a modo de presente en continua desaparición o

transformación en signos pictóricos que luchan por establecer una nueva jerarquía de la subjetividad. Proceso urgente que le obliga a incorporar el azar y el error, en una demostración clara de la imposibilidad de construcción de un conjunto con sentido. Huyendo de la reflexión, Vergara incorpora revelaciones pictóricas definitivas que no pueden desligarse de su carácter *performativo*. Lógica no determinista que se alimenta de los procesos aleatorios e impredecibles, como representación de las contingencias posibles.



283. Simeón Saiz Ruiz, *Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal* el lunes 28 de agosto de 1995. *Víctima en la barandilla* (A partir de imagen aparecida en Tve-1), 1998

En esa confrontación de la pintura con los medios de comunicación como pueden ser la prensa y, sobre todo, la televisión, en el intento que supone aproximación a lo real, no podemos olvidarnos de Simeón Saiz Ruiz. Él es un artista seguidor de la corriente divisionista que inauguraran Seurat y Signac, pues se dedica a analizar con minuciosidad los códigos provenientes de estos medios, con una técnica que trata de imitar cómo se representan y llegan hasta nosotros. En ese sentido, David Barro nos explica su proceso:

(...) la pintura de Simeón Saiz Ruiz, que no parte de fotografías de la realidad, sino de la fotografía imposible de medios como la televisión; primero fotografía la televisión y después esa imagen resultante se fotografía de nuevo varias veces para ser extrapolada al lienzo con precisión, reproduciendo cada pixel con sus valores cromáticos exactos. Lo concreto parece deshacerse en un tapiz abstracto pero no la memoria de la violencia, que continúa íntegra.⁵⁹³

Bajo un aspecto producto de, según señala Elena Vozmediano: «la distorsión, no sólo informativa sino física, que los objetivos de las cámaras crean; la velocidad a la que esas

⁵⁹³ David Barro: «Un puñado de razones de por qué la pintura no se secó», en catálogo de exposición *On Painting*, Gran Canaria: CAAM, 2013, p.168.

imágenes son consumidas y nuestra incapacidad para digerirlas...»⁵⁹⁴, el artista confecciona una imagen que acaba por asemejar una especie de tapiz de píxeles. El hecho de que Saiz Ruiz elija un medio lento como la pintura, para analizar fenómenos extraídos de grabaciones de televisión, responde a la intención que posee por establecer una pausa reflexiva en el espectador, ante la barbarie que suponen los conflictos internacionales que consumimos diariamente a través de las violentas imágenes que retransmiten las cadenas televisivas por las que, parece, cada vez estamos más insensibilizados. En definitiva, el trabajo de Saiz Ruiz, como advierte Vozmediano, es una «confrontación de la pintura con la fotografía y la televisión y una respuesta a las dificultades actuales de la pintura como medio artístico para hablar sobre la vida real».⁵⁹⁵

Video y pintura

La diferencia más clara que podemos establecer entre televisión y video es, desde la vertiente temporal, que el video es obra en el tiempo 'con tempo', según palabras de Raymond Bellour: «la televisión tiene tendencia a producir un tiempo homogeneizado que no admite (o muy poco) la diferencia».⁵⁹⁶ Es decir que: mientras la televisión correspondería a un flujo, el video supondría la resistencia a dicho flujo: la diferencia. En ese sentido, Bellour, añade: «Por lo tanto, uno de los cometidos de la crítica es la evaluación continua de la relación de poder existente entre aquello que es asimilado por el movimiento fluido y aquello que opone resistencia a este fluir». Una diferenciación que, sin embargo, no deja de mostrar puntos confluyentes y espacios comunes que comparten uno y otro medio. En ese sentido, en 1982, Bill Viola declaraba:

La noción de que la cámara es un tipo de sustituto del ojo, una metáfora de la visión, no es suficiente. (La cámara de video) sólo se parece apenas a la mecánica del ojo, y ciertamente no a la visión normal estereoscópica integrada al cerebro. En su función, actúa como algo más parecido a lo que llamamos consciencia, y su existencia en el mundo de los objetos materiales esconde su verdadera naturaleza como instrumento de articulación del espacio mental.⁵⁹⁷

El modo en que el video irrumpió en el arte, para hacer que los artistas reflexionaran sobre el medio que estaban utilizando, fue increíble. En realidad, como pasa con el cine, la televisión o el video, es difícil calibrar de qué forma estos medios han influido en la pintura. Pero sí podemos mostrar de qué modo se ha tomado el video muchos pintores que, conservando el concepto de lo pictórico, se han pasado al video para extender dicho concepto por otro medio. Tomar esa decisión ha hecho que las estrategias de creación plástica respecto a la pintura se multipliquen, aunque arriben a un territorio donde lo pictórico, lo fotográfico y lo digital estrechan sus límites volviéndose completamente borrosos.

Manteniéndose en la técnica tradicional de la pintura, pero testigo, de algún modo, de esa frontera borrosa a la que aludimos, son las pinturas de Andy Denzler (Zurich, 1965), que

⁵⁹⁴ Elena Vozmediano: «La lucha de Simeón Saiz Ruiz», revista El Cultural, Madrid: El Mundo, 2004 (documento en línea). Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-lucha-de-Simeon-Saiz-Ruiz/8626>, (Consulta: 2015, junio)

⁵⁹⁵ *Ibíd.*

⁵⁹⁶ Raymond Bellour: *Entre imágenes: Foto. Cine, Video.*, Buenos Aires: Colihue, 2009, p. 62.

⁵⁹⁷ William D. Judson: «Bill Viola: Allegories in Subjective Perception» en VV.AA.: *Video Art*, Nueva York: Art Journal, Vol. 54, No. 4, 1995, p. 30.

asemejan la pausa de una reproducción de una cinta de video de los ochenta, la década en que el medio comenzó a extenderse en por los hogares de la sociedad. Este efecto de pausa de cinta de video, que pudiera incluirse dentro de la estética del *glitch* que trataremos en el siguiente capítulo, hace que los personajes aparezcan congelados, causando la misma sensación que producía la pintura de fotografías borrosas, al parecer incidir en una memoria colectiva común de las personas que han conocido el medio al que refieren los cuadros de Denzler, lo que aporta un toque melancólico a la imagen. Como el mismo artista expresa:

Estas pinturas problemas técnicos están influenciadas por los medios de comunicación, mi trabajo en el cual la televisión en Blanco y Negro continúa su reinado supremo, como una retransmisión terrestre con alteración de la imagen si se piensa en el modo en que eran vistas las primeras imágenes en movimiento de la luna.⁵⁹⁸

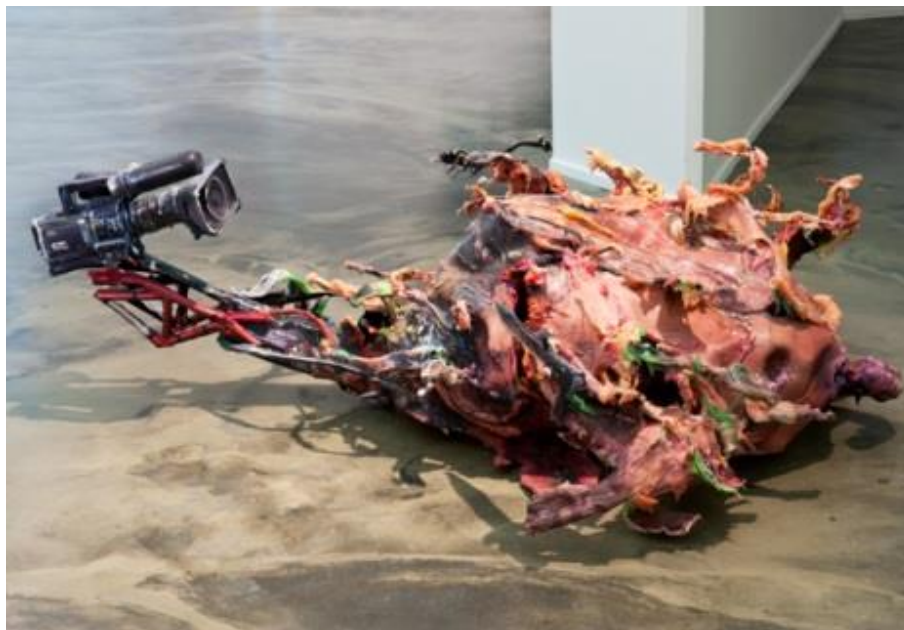


284. Andy Denzler, *Model in the Studio*, 2011

Ya no podemos hablar con exactitud de uno u otro medio, sino de 'imagen', con unos valores pictóricos que aprovechamos aquí, como correspondencia al tema tratado. La imagen en movimiento ha sido uno de los ámbitos donde los artistas han visto más posibilidades para desarrollar cierto 'pictorialismo difuso', que hace marcar una distancia respecto a otras producciones de imágenes en movimiento, como puede ser el cine comercial. Esta forma de trabajar la pintura en movimiento rechaza de algún modo la narrativa de este cine a favor de valores puramente plásticos. Este territorio al que ahora hacemos referencia se ha convertido en un campo de ensayo experimental donde los artistas trabajan con la pintura, la fotografía,

⁵⁹⁸ Andy Denzler citado por Billy Rood: «Terrestrial Transmission, Glitch Paintings by Andy Denzler», en revista *FIFTY8*, Nueva York, diciembre 2013, p. 40 (traducción propia).

las nuevas tecnologías, y la imagen en movimiento. En este territorio el cuadro se ha transformado en una superficie pictórica virtual donde se da cita el desplazamiento continuo de la imagen.



285. Fabian Marcaccio, *Paint Fuck Film Kill Itself Paintant*, 2011

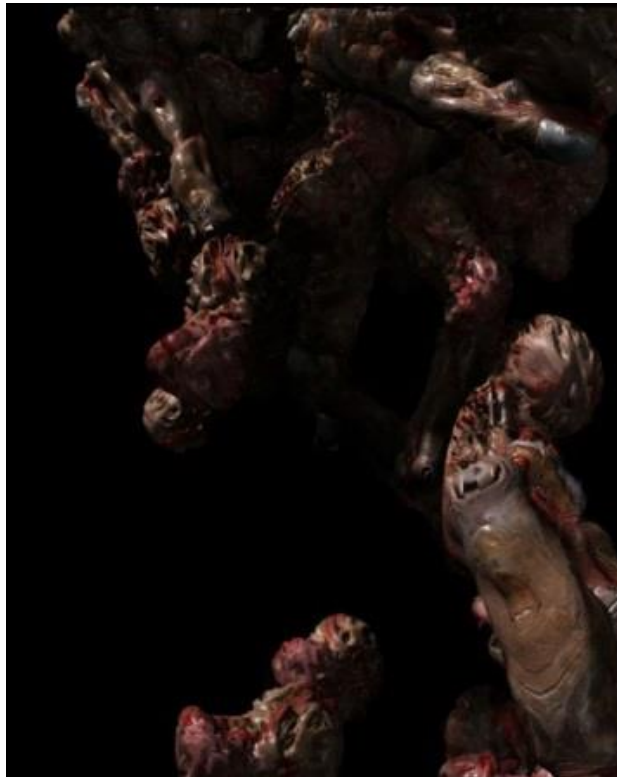
Para Fabian Marcaccio (Rosario, 1963) el hecho de llevar la pintura al video, responde a una forma natural de su propia concepción de la pintura expandida. Como vimos anteriormente (cfr. 1.4.4.), Marcaccio fuerza a la pintura hasta sus límites, la saca del cuadro para hacerla reptar por la sala, la muta hacia un ser, casi vivo, con entidad pictórica. Como comenta Rafael López Borrego de su obra:

Marcaccio es consciente de que en los últimos años las nuevas tecnologías han evolucionado a un ritmo vertiginoso y que, hoy en día, las posibilidades de manipulación de la imagen son prácticamente infinitas, esta situación está llevando la obra a un territorio en el cual el límite entre lo pictórico, lo fotográfico y lo digital estrechan los límites hasta hacerlos completamente borrosos, donde las estrategias de creación se ven afectadas. Los soportes tradicionales pierden su efecto en las obras de este artista que encuentra su energía en la mezcla y el diálogo de la pintura y las nuevas tecnologías, incluyendo imágenes resbaladizas que sirven como testigo de nuestro presente políglota.⁵⁹⁹

Es por ello que a Marcaccio no le pasará desapercibido el medio videográfico, haciendo uso de él para tratar de poner en imágenes animadas sus cuadros. Dentro del armazón plástico que establece, la idea principal de sus videos es construir una estructura general donde se pueda sumar el plano temporal. Esto crea una estructura generativa de flujo imprevisible, como la materia orgánica misma. La pieza que aquí se muestra, en cambio pero sirviéndonos

⁵⁹⁹ Rafael López Borrego: «Fabian Marcaccio», en catálogo de exposición *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca: DA2, 2005, p. 36.

de metáfora, es totalmente objetual; una masa de pintura que ha desbordado el marco del cuadro para hibridarse con una cámara de video.



286. Stephan Balleux, *The apocrypha*, 2008

Otro artista de gesto pictórico estriado cercano al planteamiento de Marcaccio, es Stephan Balleux (Bruselas, 1974), quien, desde que emprendiera su proyecto *Painting-Painting*, establece uno de sus rasgos esenciales: 'pintando sobre la pintura'. Cargas espesas de pintura que reptan anárquicas por los formatos de sus lienzos, como flujos de color que recorren los retratos de los personajes, descomponiéndolos. Con la representación de unos gestos que parecen bordear el límite del control, provoca una caligrafía, a modo de firma propia, liberando la brocha para que hable el criterio de la propia plasticidad pictórica, alejándose de todo 'narcisismo conceptual'. Todas estas creaciones que veremos a continuación abandonan, en su mayoría, el soporte tradicional del lienzo para optar por una comprensión interdisciplinar de lo pictórico. Situación osmótica donde las fronteras tradicionales de la pintura se disuelven.

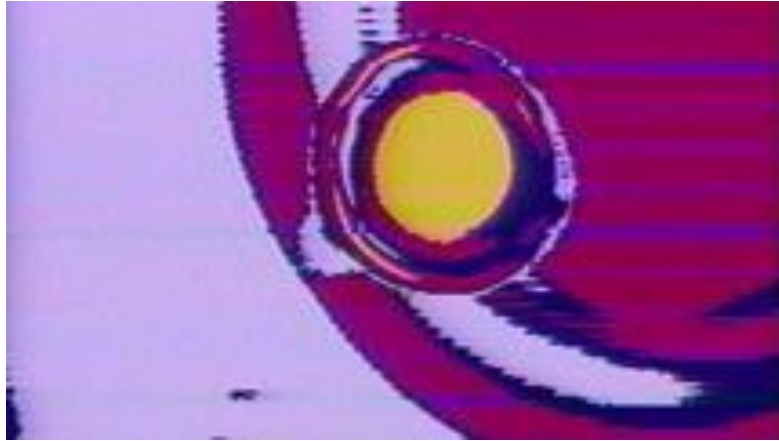
Dentro del video experimental que tiene su referencia directa en la pintura, no podemos olvidarnos de un pionero de este género: Ed Emshwiller (Lansing, 1925), que fue un artista visual que destacó como ilustrador para muchas revistas de ciencia ficción. Después de producir películas experimentales, a principios de los setenta comienza a trabajar en el video. En sus primeros vídeos exploró la imagen de síntesis, en una suerte combinatoria de fantasía y danza. Emshwiller 'pinta con una paleta digital' mediante una animación computacional, como medio ideal para sus imágenes fantásticas y surrealistas. Su película más avanzada

técnicamente es *Sunstone*, de 1979, realizada durante ocho meses en el New York Institute of Technology (NYIT), sede de uno de los sistemas de animación computacional más avanzados del mundo. *Sunstone* supone una obra clave en el vídeo generado por ordenador, así como una exploración sumamente sofisticada de lo que es posible, a nivel tridimensional, en la pantalla de vídeo.



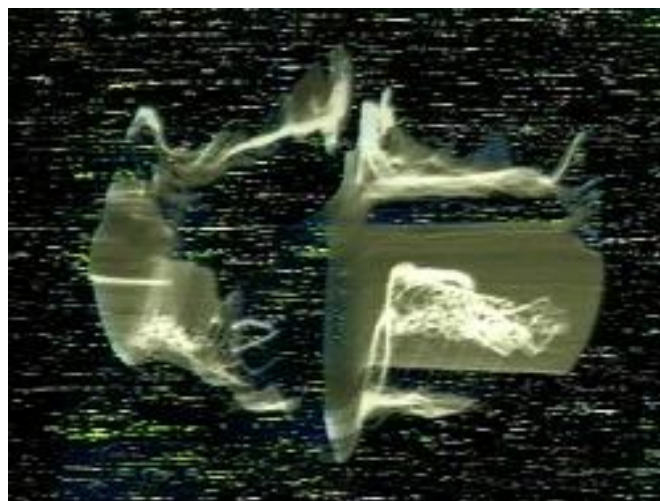
287. Ed Emshwiller, *Sunstone*, 1979

Los artistas que comienzan a explorar el medio del vídeo electrónico en su vertiente más plástica, se interesan en los procesos que permiten traducir la energía y el tiempo a formas de onda, frecuencias, voltajes y, finalmente, a señal de vídeo: imágenes y sonido. Un nuevo lenguaje que desarrollaron colaborando con ingenieros, para la creación de nuevas herramientas analógicas y, posteriormente, digitales. A raíz de las experimentaciones que, desde los sesenta, se comienzan a dar en el territorio de la videocreación, se llega al fenómeno del *feedback* de vídeo o retroalimentación, un efecto que profundiza en los valores plásticos propios del medio videográfico. Básicamente el *feedback* es un circuito cerrado de vídeo, donde una cámara graba la misma imagen que se encuentra en una pantalla de televisión o monitor, abriendo un nuevo camino en el campo de la abstracción audiovisual. Skip Sweeney (Burlingame, 1946), cofundador de 'Electric Eye', colectivo centrado en vídeo performances y experimentos de vídeo, y posteriormente fundador de 'Video Free America', centro de arte mediático y de comunicación en San Francisco, es uno de los mayores representantes de la experimentación del feedback en vídeo. La plasticidad que adquieren estas creaciones, al igual que ocurría con el cine abstracto, las sitúan cercanas a valores pictóricos, razón por la que se mencionan aquí. Un proceso donde la coreografía del movimiento da lugar a representaciones abstractas repetidas al infinito, al producirse un retardo en la imagen que la lleva a su replicación fractal. Sweeney y otros como John Whitney, James Whitney o Jordan Belson, fueron cautivados por la capacidad del feedback de generar imágenes de pulsación, asemejándose a un organismo vivo.

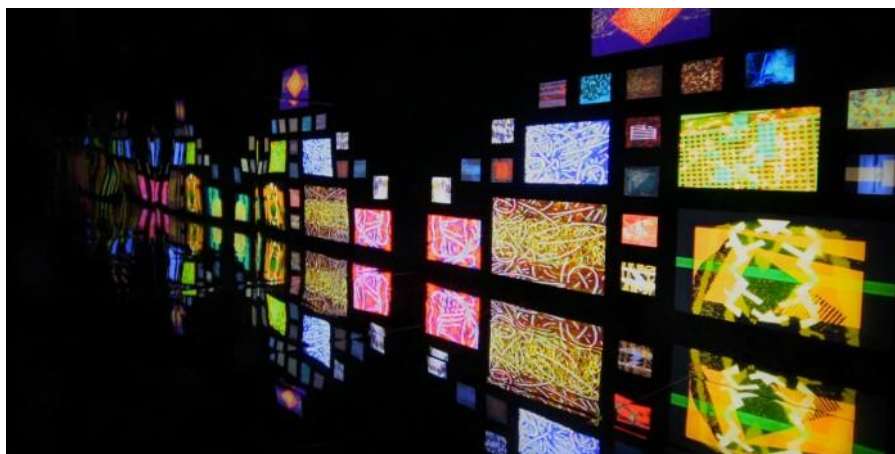


288. Skip Sweeney, *Illuminatin' Sweeney*, 1975

Dicha línea creativa de experimentación de las posibilidades plásticas del propio medio, se ven reforzadas con las aportaciones de Woody y Seina Vasulka (Bohuslav Vasulka, 1937 y Steinunn Briem Bjarnadottir, 1940), que desde mediados de los sesenta comienzan a trabajar en el video desde la escena artística de Nueva York. Su trabajo se basa en la intervención en señales de video, para lo cual crean sus propias herramientas y técnicas con el fin de modificar los flujos electromagnéticos. A principios de los setenta comienzan a investigar sobre nuevas formas de sintaxis de video, con parámetros de carácter digital como Ed Emshwiller, representando un importante legado para los trabajos desarrollados por Brian O'Reilly o Kumiko Omura. La desmaterialización del cuerpo, las nuevas técnicas y derivaciones de la imagen-movimiento, las plataformas de visualización y la virtualidad de las interfaces, corresponden a temáticas de gran importancia en la escena artística que comienzan a desarrollar los medios electrónicos y digitales actuales que, como comprobamos, establecen sus pilares en los comentados procesos históricos iniciados en las décadas de los sesenta y setenta. Experiencias a las que podemos añadir la de Ralph Hocking, Gary Hill, Stephen Beck o los más conocidos Bill Viola o Nam June Paik.



289. Woody Vasulka, *C-Trend*, 1974



290. Brian Eno, *77 Million Paintings*, 2006

Desde la perspectiva del video elaborado como si de una pintura se tratara, la obra de Emswiller y otros abre el camino a aquellos creadores que vendrán después, que irán aprovechando los adelantos tecnológicos que les irá brindando la industria. Es el caso de Brian Eno (Woodbridge, 1948), que desde una estética futurista y apoyándose en el arte generativo pretende acercarnos, a través de su instalación de videos titulada *77 Million Paintings*, todas las posibilidades combinatorias de posibles cuadros abstractos, a partir de unos diseños propios del autor. Una propuesta eminentemente contemplativa que no posee más discurso artístico que la demostración de que, mediante la estrategia computacional de la generación, es posible encontrarnos con formas no previstas. Como describe Christopher Scoates: «Eno quiso crear una audio-pintura que cambiara continuamente y generó nuevas imágenes donde el espectador depositara su mirada».⁶⁰⁰



291. Ori Gersht, *Pomegranate*, 2006

⁶⁰⁰ Christopher Scoates: *Brian Eno: Visual Music*, San Francisco: Chronicle Books, 2013, p. 336.

En cambio Ori Gersht (Tel Aviv, 1967), desde el concepto de lo pictórico, recupera motivos de la pintura clásica para producir sobre ellos explosiones de gran violencia, que reproduce a cámara lenta. En esta obra que se muestra, *Pomegranate*, de 2006, podemos establecer un antecedente en las fotografías que Harold Edgerton conseguía gracias a la utilización del flash estroboscópico. En dichas fotografías un disparo de un arma atraviesa un objeto y lo hace estallar en pedazos. Algo que en el caso de Gersht une un bodegón clásico de Sánchez Cotán, de 1600, con un disparo de Harold Edgerton. La tranquilidad en la visión del bodegón, en el que no debería pasar nada al tratarse de una naturaleza muerta, se quiebra por un disparo inesperado que rompe una de las frutas del bodegón, algo que, como apunta Mercedes Replinger, supone «la destrucción de la vida, en su sentido más literal».⁶⁰¹ Dos elementos; el bodegón y el disparo, que adopta Gersht de artistas anteriores para su obra. El uso de la cámara lenta aporta mayor dramatismo a la escena, llevando el bodegón de Sánchez Cotán a otra dimensión estética, cargada de una plasticidad añadida con la transformación del elemento orgánico a causa del impacto.



292. Cristina Lucas, *La liberté raisonnée*, 2009

Desde el concepto de *tableau vivant* o pintura viviente, Cristina Lucas (Jaén, 1973) opta en su obra *La liberté raisonnée*, de 2009, por reinterpretar uno de los lienzos más famosos de la historia del arte: *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, de 1830. Lucas crea una secuencia de apenas cuatro minutos en la que los personajes de la obra del francés cobran vida, para alcanzar la libertad que Delacroix quiso representar en su lienzo. Paradójicamente, sin embargo, la libertad alcanza un final que no se hubiera podido imaginar el pintor romántico. En la obra de Lucas, la figura femenina, alegoría de la libertad, es vista como una joven de carne y hueso, abandonada a la violencia de los hombres que corren tras ella. Una reflexión sobre el modo en que la Ilustración excluyó a las mujeres de su proyecto. Lucas,

⁶⁰¹ Mercedes Replinger: «Comer con los ojos», en catálogo de exposición *El arte del comer. De la naturaleza muerta a Ferran Adrià*, Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2011, p. 52.

como comenta Irene Ballester Buigues: «revertirá dichos significados para criticar la situación cosificada y objetualizada a la cual todavía pertenece el sexo femenino».⁶⁰²



293. Eve Sussman, *89 seconds at Alcázar*, 2004

En el caso de Eve Sussman (Londres, 1961), la idea central de su vídeo es recrear el contexto en el que Velázquez pintó el cuadro de *Las meninas*, en 1656. Sussman desgrana, mediante el lenguaje del vídeo, el momento de realización de la pintura de Velázquez, desde el punto de vista del modelo-espectador. En ese sentido, el objetivo de la cámara adquiere un protagonismo esencial, al parecer poder desentrañar uno de los mayores misterios de la historia de la pintura. Para Sussman el cuadro de Velázquez tiene la cualidad de ser el primer momento del 'cinéma-vérité', una cualidad que, según ella, puede tener también la fotografía o la pintura. Este cuadro ha inspirado a muchos teóricos y a muchos artistas, pero lo significativo de Sussman es que ha sido la primera en interpretarlo desde el medio videográfico, para lo que emplea un tratamiento de imagen en movimiento en el que, como en el cuadro, cada uno de sus fotogramas parece analizar la posibilidad de verdad que cada imagen puede ofrecer. Dicha posibilidad de congelar un instante, dilata el 'momento pregnante' del cuadro, de manera que la percepción del espectador se involucre emocionalmente en una deducción contemporánea del tiempo velazqueño, algo que relativiza las fronteras temporales de las artes y las espaciales de los medios, como observa

Los debates sobre los límites de las artes son un asunto recurrente en la teoría estética moderna. Mediante la colocación de la pintura y la poesía en los extremos opuestos del espectro con respecto a los medios, Lessing inauguró el concepto moderno del medio artístico y anunció 'el énfasis modernista en la singularidad y autonomía de las artes individuales', como Michael Fried ha observado.⁶⁰³

⁶⁰² Irene Ballester Buigues: «Confluencias feministas entre arte y tecnología», en revista *Arte y políticas de identidad* vol. 6, Murcia: Universidad de Murcia, junio 2012, p. 166.

⁶⁰³ Tatiana Senkevitch: «The Gesture of Extension. Posing (as) Las Meninas in Velázquez and Eve Sussman», en revista *Image and Narrative* vol. 13 nº 3, Leuven: Faculty of Arts K.U.Leuven, 2012, p. 20.

Cercanas a las *tableaus vivants* de estas artistas, son aquellas piezas de video que tratan de rescatar lo que en pintura es conocido como 'momento pregnante', concepto que acabamos de citar para referirnos al trabajo de Susman sobre la obra de Velázquez. Este momento seleccionado trata de mostrar aquel instante perspicuo, dentro del curso de una acción, que sea más significativo, emotivo, inteligible y dramático, que todos los demás, ofreciendo una sinopsis completa de la acción al sugerir todas las fases de su desarrollo que no se representan, permitiendo al receptor hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue.⁶⁰⁴ Por ejemplo, la ralentización que imprime Bill Viola en sus creaciones de video recuerda mucho a la captación de ese 'momento pregnante' tan característico de la pintura barroca, extendiendo temporalmente una secuencia que en la pintura estaba limitada a una escena. Como nos dice Peter Sellars al respecto:

La tecnología digital nos permite volver a imaginar y reconsiderar la historia de la pintura, al ofrecer un nuevo sentido de la tradición del «momento congelado» que se da en la estética japonesa clásica, o en los cuadros de Vermeer. Reconocemos el mundo exterior con el botón de pausa pulsado, y comienza a desvelarse su funcionamiento interno y los procesos en marcha de su interior.⁶⁰⁵



294. Michaël Borremans, *Weight*, 2005

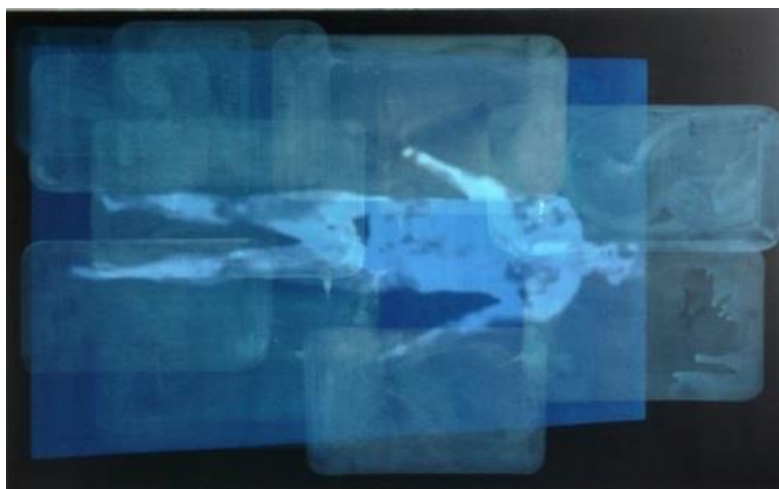
Algo similar es lo que últimamente también está haciendo Michaël Borremans (Geraardsbergen, 1963), que realiza videos que parecen ir un paso más allá en la aportación de datos que ofrecen sus pinturas. Borremans trata de conferir, a las imágenes que graba, una

⁶⁰⁴ Gotthold Ephraim Lessing: *Laocoonte*, Madrid: Tecnos, 1990, p. 107.

⁶⁰⁵ Peter Sellars: «Corpus de luz», en catálogo de exposición *Bill Viola. Las pasiones*, Barcelona: la Caixa, 2004, p. 128.

estética fantasmal e inquietante. Las figuras que representa nos sumergen en un mundo de extrañeza radical que nos remite de inmediato a lo siniestro, dado que no se sabe bien si son personas o autómatas. En el proceso que sigue:

Una película parte de una pintura que a su vez nace de un dibujo que fue realizado tomando como referente una fotografía encontrada. Esta es la lógica en la que suele cifrarse el trabajo de Michaël Borremans. A la vista de los escenarios en lo que, ya desde sus dibujos, sitúa sus figuras parecen lógicos sus coqueteos con el lenguaje del cine. Llegado el momento, el espacio se oscurece y emergen imágenes en movimiento que indagan tensamente en el enigma. La vibración áspera y casi asfixiante de las películas (realizadas en 35 mm) son al cine lo que los ángulos enconados y las perspectivas fragmentarias a la pintura.⁶⁰⁶



295. Dominik Lejman, *Nothing to Add*, 2011

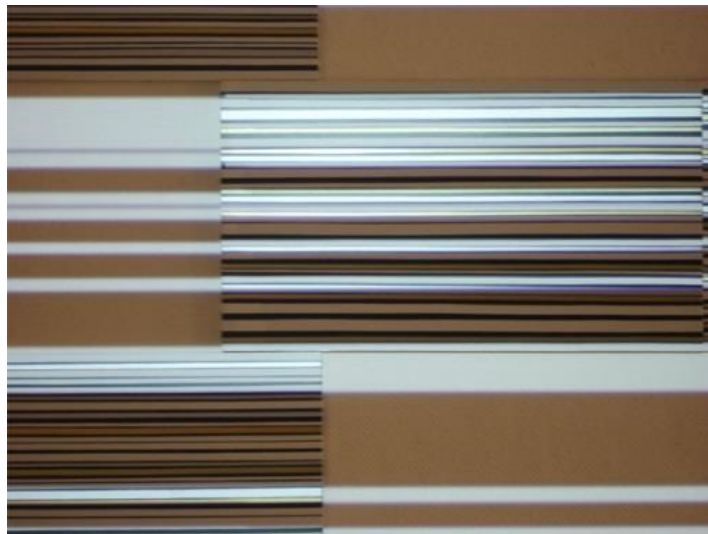
Dentro de la utilización del video como una herramienta más de la pintura, existen aquellos artistas que utilizan la proyección de éste como si fuera una capa pictórica más, proyectando su videocreación sobre el cuadro-pantalla. En esa onda, el trabajo de arte de Dominik Lejman (Gdansk, 1969) hunde sus raíces en pintura tradicional, pero va más allá de sus límites. Con una técnica única, Lejman combina pintura y proyecciones de vídeo. De este modo, el artista introduce el factor del tiempo a la pintura: *la pintura con código de tiempo*.⁶⁰⁷ Sus murales, o 'videofrescos', derivados de la antigua tradición pictórica, son composiciones de pared en las cuales se deja ver las diferentes formas de utilizar la luz al ser proyectada directamente en paredes, edificios o en el espacio público, utilizando imágenes de los medios de comunicación de manera diferente. Lejman considera que el vídeo es una capa más de pintura, por lo que combina sus cuadros con los videos proyectados, atendiendo de forma particular a la arquitectura y los espacios, para comprobar cómo influyen o determinan éstos los patrones de movimiento de las personas.

⁶⁰⁶ Javier Hontoria: «La pintura perversa de Michaël Borremans», en revista *El Cultural*, Madrid: *El Mundo*, abril, 2014, p. 31.

⁶⁰⁷ Doris von Drathen, Timothy Persons y Anda Rottenberg: *Dominik Lejman. Painting with Timecode*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.

Las proyecciones de Arancha Goyeneche (Santander, 1967), sobre pinturas geométricas y estrictamente bidimensionales, demuestran que la imagen en movimiento es aún más ilusoria que la pintura. El hecho de superponer los dos medios como si fueran capas pictóricas, hace que reflexionemos sobre la naturaleza de ambos. En esa dirección, la reinterpretación de la pintura ha sido siempre una constante en el estímulo creador de Goyeneche, que centra su análisis e investigación en torno a los parámetros y cualidades específicas de la práctica pictórica. Para ello, utiliza materiales tradicionalmente ajenos a esta disciplina, experimentando con éstos y estudiando el concepto de lo pictórico fuera de sus soportes convencionales, como es el caso de la proyección que formaban parte de su exposición *El gran ilusionista*, de 2006. Como indica David Barro, respecto a la producción de Goyeneche:

Hablamos del arte como experiencia participativa del espectador que en muchos casos penetra la obra; de una pintura que cada vez más reniega de sus márgenes para valorar el contexto. Porque hoy no es necesario expresarse en el cuadro y pienso inevitablemente en Rosalind Krauss cuando afirma que a medida que la frontera entre lo de dentro (la pintura) y lo de fuera (el marco) empieza a desdibujarse y romperse, cabe la posibilidad de percibir hasta qué punto la ‘pintura como unidad’ es una categoría artificial, construida sobre la base del deseo, muy similar a la ‘edición original’. En este terreno indefinido y sometidos a cierto grado de imprecisión, nos movemos al enfrentarnos a propuestas como la de Arancha Goyeneche, de esas que tratan de construir una nueva mirada apoyándose en la especulación espacial.⁶⁰⁸



296. Arancha Goyeneche, *Ida y vuelta*, 2006

También existe la estratificación contraria, la de aquellos artistas que optan por superponer la pintura a la pantalla de la videoocreación. Desde esta práctica, el japonés Houxo Que (Tokio 1984) muestra que detrás de la pintura abstracta que realiza se esconde el sustrato de su educación visual y sus experiencias, como son los elementos de la cultura japonesa que inserta

⁶⁰⁸ David Barro: «Arancha Goyeneche. Cuando la imagen se desborda», en catálogo de exposición *Arancha Goyeneche. Flying to the moon*, Gijón: Museo Barjola, 2009, p.17.

en sus propuestas; arte floral, caligrafía, cultura pop en clave de manga y anime, grafitti..., a lo que añade diversos experimentos con la luz y el color.



297. Houxo Que, *Star*, 2014



298. Adad Hannah, *Two Views*, 2011

Asimismo, tal y como sucede con los artistas que añaden la capa de proyección del video a sus pinturas, existen otros que utilizan el video como parte integrante de la instalación pictórica. Por ejemplo, Adad Hannah (New York, 1971) en sus instalaciones pictóricas reflexiona sobre el tiempo, la imagen fija y en movimiento, la pintura y el espectador. Su obra funciona como un recordatorio constante de los instantes de construcción de la misma obra, algo que logra mostrándonos las etapas del paso del tiempo. En ese sentido, la obra de Hannah no busca sumergir al espectador en un mundo ficticio, sino suspenderle en la relación que tiene la imagen construida con el espectador que la observa y le da sentido. De este

modo, Hannah se sitúa en la negación del instante perfecto, del instante único del arte y del hiperrealismo que ha promovido la industria de las nuevas tecnologías.



299. Ellen K. Levy, *Disappearing Act*, 2009

Ellen K. Levy explora las similitudes de lo biológico y lo tecnológico con los procesos plásticos, para lo que investiga sobre la Teoría de la Complejidad. Los sistemas complejos establecen que muchos agentes independientes puedan interactuar entre sí de numerosas formas, tal como sucede al conjugar medios de distinta procedencia en una misma propuesta. De hecho, forman un orden dinámico precario que se sitúa próximo al caos, que no supone sólo el borde de catástrofe sino también el borde de creatividad y adaptación. Levy plantea situarse en esa frontera para que su trabajo funcione y emita sensaciones al espectador.

Chus García-Fraile (Madrid, 1965) ironiza sobre la burbuja inmobiliaria copiando, mediante un neo duchampiano acto de apropiación, objetos extraídos de la sociedad de consumo cotidiano como formas, marcas o lugares (psicológicos o reales). Como ponderación artística del detritus social y material de la sociedad capitalista, García-Fraile ejerce una acción de reciclaje donde inyecta su lúcida ironía. Formalmente, nos encontramos con imágenes ampliadas que se descomponen en píxeles, como si el real no-lugar de confort ensoñado fuera inalcanzable, dentro de un sistema de mercado que en el fondo es simple apariencia. En definitiva, como aclara Paco Barragán, en relación a su obra: «Chus García-Fraile utiliza planteamientos del pop, el situacionismo, el fotorrealismo y el conceptual en una hibridación muy de nuestro tiempo a la que se superpone una actitud crítica».⁶⁰⁹

⁶⁰⁹ Paco Barragán: «Iconografías cotidianas», en *Lápiz revista internacional de arte* nº 186, Madrid: Moloc, octubre 2002, p.31.



300. Chus García-Fraile, *For Sale*, 2007



301. Juan López, *It's Tricky*, 2009

En el caso de Juan López (Alto Maliaño, 1979), la pintura y el dibujo se adaptan muralmente a las proyecciones y los accidentes arquitectónicos de los espacios donde despliega sus instalaciones. Apoyándose en un dibujo austero de trazo negro, que puede recordar a un entintado de cómic, leves notas de color y la incorporación de tipografías que tienen mucho que ver con los logotipos que podemos encontrar en el entorno publicitario, pero tergiversando en su caso el mensaje, López interviene el espacio de exposición. Dentro de esta escenografía o decorado, las proyecciones que adapta a las estructuras dibujadas introducen en el conjunto un dinamismo que a veces dialoga con la propia sala o su exterior, suponiendo una integración de inquietudes del artista acerca de la cultura urbana o la música. Todo ello hace que el conjunto adquiera un apariencia espectacular que conecta con los intereses de la contemporaneidad. Según comenta Juan canela en referencia a su trabajo:

En los últimos años, el vídeo ha ido adquiriendo una presencia cada vez más significativa en sus instalaciones, animando el dibujo y produciendo un dinamismo y una integración con el espacio, a la vez que incorpora el concepto tiempo. Otro elemento a tener en cuenta es el uso del lenguaje. La influencia de los mensajes publicitarios y una actitud subversiva le llevan desde muy temprano a jugar con las palabras y las letras, a modificar los significados y a ensayar con los dobles sentidos para buscar la sorpresa, muchas veces a través de la sonrisa y el humor.⁶¹⁰

Dentro del ámbito de la videocreación pictórica, hemos de hacer mención a aquellos autores que utilizan el video para hacer pintura animada, desde ese procedimiento de animación que se denomina 'stopmotion'. En esa línea, las animaciones pictóricas de Yui Kugimiya (Tokio, 1981), aunque pueden poseer un trasfondo japonés, hablan una lengua universal. Los animales que pinta Kugimiya duplican el comportamiento humano en sus acciones cotidianas. Estas animaciones se realizan con la pintura, pintándose encima una y otra vez, así que, a su finalización, la pintura ha tenido centenares de aspectos diferentes y estratos que posibilitan la movilidad del personaje. El trabajo de Kugimiya posee un carácter especial, en cuanto al uso de las técnicas tradicionales de la pintura para crear animaciones extrañas.

Krisdy Shindler (Vancouver, 1977) también pinta cuadros gestuales en movimiento sobre un soporte digital. El trabajo de Shindler explora la descripción y redefinición visual de paisajes y cartografías. Sus animaciones recientes restablecen y transforman la pintura al óleo en la imagen, con desarrollo cronológico. Los gestos abstractos de la pintura en actividad acercan una nueva narrativa para el género pictórico, sugiriendo formas alternativas de mirar la práctica de la pintura.



302. Yui Kugimiya, *Cat Moshimoshi*, 2009

⁶¹⁰ Juan Canela: «Castigar el pladur», en catálogo de exposición *Generación 2013, Op. Cit.*, pp. 87-88.



303. Krisdy Shindler, *Fanfare for The Common Man*, 2012

En esta línea de trabajo, y cercano a William Kentridge pero sustituyendo el dibujo por la pintura, también destaca Jacco Olivier (Goes, 1972), quien dota a sus composiciones de un carácter fantasmal, un mundo, casi siempre intrascendente, en continua desaparición. Sus vídeo-pinturas remiten al impresionismo, A la vez que mezcla elementos de cierta tradición pictórica con iconos de la cultura visual contemporánea. Su trabajo se pudo ver, junto a otros que trataban cuestiones específicas de relación entre la pantalla y la pintura, en la exposición *El lienzo es la pantalla*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en 2007. Como señala Rocío de la Villa: «Olivier es digno sucesor de la pintura colorista de los posimpresionistas. Sus paisajes se emparentan con la euforia de los bocetos de los *pleinairistas*, mientras sus interiores temblorosos se muestran contiguos a algunos Bonnard».⁶¹¹



304. Jacco Olivier, *Almost*, 2009

⁶¹¹ Rocío de la Villa: «Jacco Olivier, pintura sin pintura», en revista El Cultural, Madrid: El Mundo, enero 2008. Documento en línea disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Jacco-Olivier-pintura-sin-pintura/22098> (consulta: septiembre 2015)



305. Enrique Marty, *Un tenedor en el cerebro*, 2012

Enrique Marty (Salamanca, 1969), cuya obra parte y se halla totalmente contaminada de lo fotográfico, y posee, además, mucho de secuencia cinematográfica, por lo que bien pudiera haber sido incluido en apartados anteriores, también realiza unos interesantes videos pictóricos que aúnan estas dos características (lo fotográfico y lo cinematográfico). Marty trabaja sus animaciones pictóricas fotograma a fotograma, en acuarela, para reflexionar sobre la imagen y el concepto de lo familiar desde una perspectiva crítica y personal que lo dirige hacia lo siniestro, que aflora dentro de los ámbitos más cotidianos, volviéndose escenarios extraños y desconcertantes, incómodos para la visión del espectador. Como explica Rosa Benítez Andrés:

Sus personajes se pasean por barrios decadentes, complejos industriales y discotecas. El resultado ofrecido es una visión integral de una realidad que convencionalmente se nos muestra jerarquizada; pinturas de carácter figurativo que presentan momentos congelados de la vida cotidiana, imágenes con un sustrato narrativo ambiguo e inquietante, en las que reconocemos pedazos de realidad sometidos a un proceso de «distanciamiento» y «temporalidad suspendida», que se acrecienta por el propio proceso pictórico.⁶¹²

Espectacular resulta la composición del ejemplo: *Un tenedor en el cerebro*, donde, aparte del video, muestra los cientos de pinturas-fotograma que le han servido para su realización. Toda una muestra de la laboriosidad que conlleva este tipo de trabajos, dando una idea de la particular visión procesual de Marty.

En *La Broma Infinita*, Curro González (Sevilla 1960), cuyas creaciones se caracterizan por trasladarnos a mundos irreales a través de historias narrativas, nos lleva al espacio más íntimo de cualquier artista: su taller. En este escenario, los objetos empiezan a cobrar vida; primero actuando por sí mismos y luego haciéndolo bajo la batuta del director-artista. En medio de esta sinfonía orquestada, entra en escena el agua que inunda todo a través de una ducha abierta. Como si se tratara de una inundación bíblica, el agua arrasa con todo llevándonos a un

⁶¹² Rosa Benítez Andrés: «Estéticas de la inversión: François Rabelais y Enrique Marty, dos maneras de convivir con la intolerancia», en revista Foro de Educación. *Asia ante la educación* vol.9, nº 13, Cabrerizos, 2011, p.215.

espacio nuevo, casi desértico, que posteriormente se torna en noche estrellada. Por un momento todo se pierde pero, realmente, no parece que se haya esfumado, sino que se ha convertido en un mundo nuevo, como una especie de reencarnación.



306. Curro González, *La broma infinita*, 2009

3.3.3.- Los medios icónicos de 'imagen tridimensional' y la pintura

Holograma y pintura

Persiguiendo una mayor carga ilusoria en la imagen, hay medios que han tendido a acentuar la profundidad de ésta, así como su relieve; investigaciones que han dado lugar a la fotografía estereoscópica, consistente en dos fotografías del mismo motivo tomado por dos objetivos, que se encuentran separados a una distancia parecida a la que separa ambos ojos. Con ello se pretendía reproducir el efecto de la visión binocular. Cuestiones que también conllevaron otros inventos como la *reliefografía* y el *esterograma* de paralaje. Efectos de movimiento y profundidad a los que se acerca la técnica lenticular y que algunos pintores han integrado en algunos de sus trabajos.

Ésta es una técnica que se ha aprovechado en la industria de la impresión, realizada sobre lentes que entrelazan imágenes y simulan la sensación de profundidad, pudiéndose observar unas imágenes u otras según movamos el ángulo de visión de la imagen. Dicha técnica data del siglo XVII, incluso puede que de antes. Por ejemplo en 1692, el pintor francés Gaspar Antoine de Boris-Clair experimentó sobre dicha técnica para integrar dos retratos en una misma representación, provocando un efecto multidimensional. Las primeras impresiones lenticulares, tal y como hoy las conocemos, son de 1930, de la mano de Victor Anderson, que en los cuarenta produce imágenes lenticulares aplicadas a tarjetas, postales, chapas de campañas políticas e incluso a páginas en revistas dedicadas a anuncios. Avanzando en el tiempo, la técnica lenticular adquiere fuerza en los sesenta y setenta, dentro del campo publicitario, cosa que fue aprovechada por muchos artistas para sus obras. Por ejemplo, Roy

Lichestein (Nueva York, 1923) utilizó esta técnica en alguna de sus obras como en *Fish and Sky*, de 1967.



307. Roy Lichestein, *Fish and Sky*, 1967



308. Mary Ann Strandell, *Utopic Op*, 2009

En la actualidad todavía hay artistas que siguen utilizando la comentada técnica para dar sensación de movimiento y volumen, como en el caso de Mary Ann Strandell (Watertown, 1954) o Chris Dean. Por ejemplo, Strandell juega a diferenciar los elementos dentro de la complejidad visual, intercalando construcciones hiperbólicas lenticulares. Su trabajo combina los dos espacios de representación, experimentando con tecnologías digitales desde una actitud que lo acerca a una especie de pop barroco

Todo ello antecede al surgimiento de la holografía, inventada por el físico Denis Gabor, que consiste en un sistema fotográfico que utiliza un rayo láser para iluminar el objeto, registrando toda la información óptica recogida en una placa de grano muy fino y de alta resolución. Los tipos de hologramas son variados; holograma de transmisión (visibles con luz de láser), hologramas de reflexión (visibles con luz blanca), hologramas cilíndricos (de 360°), hologramas en color, hologramas múltiples (que permiten crear la ilusión de movimiento), hologramas estampados (o impresos en una superficie, como un fotograbado), etc.



309. David Spriggs, *Vision*, 2010

El holograma posee unas particularidades perceptivas que casi lo convierten en un doble óptico de la realidad. Ello hace que su presentación intensifique excepcionalmente el ilusorio efecto ventana de la historia de la imagen occidental, pues añade a la imagen la cualidad tridimensional, que no es ni táctil ni corpórea. Esculturas fotográficas que refuerzan el carácter fantasmagórico de la imagen. De esa forma, el holograma supera la concepción de la perspectiva lineal instaurada en el Renacimiento, inaugurando una nueva cultura de las imágenes basada en la visión dinámica del espacio.

En la actualidad el holograma posee muchas aplicaciones dentro del campo de la ciencia, aun así se continúa investigando para que su uso se haga extensivo, incursiones que se comienzan a dar en el mundo del espectáculo, para hacer revivir estrellas del cine o la música ya fallecidas. Su aplicación estética en el territorio del arte comienza en las décadas de los setenta y ochenta, lo que planteaba, según palabras de Roman Gubern: «un reto, o una respuesta, a aquellas teorías que asientan la esencia de la artisticidad en la diferenciación entre percepción natural y representación alterada o distorsionada de la realidad».⁶¹³ Ejemplo de estas incursiones es la *holopintura*, combinación de holograma y pintura, donde se tienen en cuenta las percepciones *hápticas* del espectador. Desde esa idea de la *holopintura* trabajan Xia Xiaowan (Beijing, 1959) y David Spriggs (Manchester, 1978), quienes presentan en sus piezas la construcción tridimensional de diversas capas transparentes de pintura que, superpuestas, conforman una escultura que se acerca al aspecto de un holograma. Las formas aparecen suspendidas en el espacio y en el tiempo, encerradas dentro de vitrinas. Mientras Xiaowan centra su trabajo en retratos grotescos y paisajes, Spriggs explora la multiplicidad del tiempo y el espacio revisando a Muybridge y el dinamismo del futurista Italiano Boccioni. *Deconstruyendo* la forma tridimensional, los dos artistas nos hacen conscientes de los mecanismos de la visión y la función de la ilusión óptica.



310. Salvador Dalí, *Holos! Holos! Velázquez! Gabor!*, 1972-73

Sin embargo, será Salvador Dalí (Figueras, 1904) el primero en insertar una creación holográfica en el mercado artístico en 1973: *Alice Cooper Popstar*. Su encuentro con Dennis Gabor, inicia una etapa de investigación que lo ocupará el tramo final de su vida, donde experimenta con la holografía y las imágenes dobles. Aunque Gabor asesoró a Dalí, fueron George Besch y, de manera muy especial, el hológrafo Selwyn Lissack quienes le asistieron técnicamente. Los resultados de dicha colaboración son: la ya mencionada *Alice Cooper*

⁶¹³ Roman Gubern: *Op. Cit.*, p.50.

Popstar, Holos! Holos! Velázquez! Gabor!, Dalí pintando a Gala, Hologramas Poliedro y Pescador submarino, que se expusieron en la galería M. Knoedler & Company de Nueva York, en 1973. Por ejemplo, la obra *Holos! Holos! Velázquez! Gabor!* es un homenaje a la figura de Velázquez, pero al mismo tiempo al inventor de la holografía: Denis Gabor. Se puede observar el busto de Velázquez-Dalí jugando con las dobles imágenes, una figura femenina con pañuelo en la cabeza de rodillas, de espaldas a nosotros, y dos caras con una reproducción de *Las Meninas* en la frente.

Simultáneamente a Dalí, Harriet Casdin Silver y Anait Stephens, en Estados Unidos, y Margaret Benyon y Karl Frederick Reuterswdrd, en Australia y Europa, respectivamente, inician sus intentos de utilizar el medio holográfico con fines creativos. En 1976, Joseoh Burns y Rose Mary Jackson fundan el Museo de Holografía de Nueva York, que enseguida se convertirá en un laboratorio al alcance de muchos artistas. En una segunda generación de hológrafos, podemos destacar a Rudie Berkhout, Dieter Jung, Setsuko, Doris Vila, Georges Dyens, Marie-Andree Cossette, Pascal Gauchet y Francois Mazzero. En 2002, Maurice Dyens produjo la única Enciclopedia Internacional de arte holográfico en un CD-ROM, que incluye el trabajo de más de un centenar de artistas. En España podemos destacar la obra de Pepe Buitrago y José María Yturralde, quien realizó hologramas en torno a la idea del Universo de Kepler.



311. José María Yturralde, *Homenaje a Kepler*, 1977

El holograma, como medio icónico donde desarrollar el concepto de lo pictórico, supone un campo abierto a la exploración e investigación. En realidad, supone el registro de la interacción de dos ondas coherentes, provenientes de fuentes puntuales, en la forma de un patrón microscópico de franjas interferenciales, proceso que se adecúa perfectamente al hecho alegórico que comentábamos al principio de la investigación. En definitiva, los fundamentos físicos sobre los que se sustenta la técnica holográfica hay que buscarlos en la naturaleza ondulatoria de la luz. Dicho proceso, mantiene la imagen pero hace desaparecer el soporte, de tal manera que la forma obtenida es una pintura virtual hecha de luz únicamente.

Por lo tanto, la investigación en el terreno del holograma tiene un futuro abierto a multitud de posibilidades.

En el sentido holístico en que pretendíamos englobar el trabajo y en relación al holograma, nuevas teorías físicas conjeturan que el Universo en el que habitamos sería un holograma, fiel reflejo (imagen) de otro encontrado, supuestamente, en un espacio *extradimensional*. Esta especulación parte del ‘principio holográfico’, como derivación de las teorías de la gravedad cuántica de Gerard ‘t Hooft, en 1993, y la teoría de cuerdas de Leonard Susskind, en 1995.⁶¹⁴ Partiendo de los descubrimientos de Stephen Hawking sobre el funcionamiento de los agujeros negros, se le ocurrió que el horizonte cósmico es en realidad la superficie externa de un inmenso agujero negro dentro del cual habitamos. Es decir: nuestro universo de tres dimensiones espaciales estaría codificado en la superficie de dos dimensiones del horizonte de sucesos de ese gran agujero, desde donde se proyecta nuestra realidad tridimensional a la manera de un holograma. En un sentido más amplio y más especulativo, la teoría sugiere que el universo entero puede ser visto como una estructura de información de dos dimensiones ‘pintada’, holográficamente, en ese horizonte cosmológico. En ese sentido, algunos científicos creen que la información del universo podría estar contenida en una superficie dos dimensiones formada por ‘píxeles’, al estilo de una pantalla digital; donde cada píxel sería una unidad de información, un bit. Un límite de realidad que se trata de descubrir con el interferómetro holográfico, indagando en el código para detectar el ‘ruido’, allí donde el código se granula o pixela, de igual modo que se puede descubrir en una imagen proyectada por un aparato digital. Este pequeño apunte, que como tal teoría supone algo provisional aún abierto a la investigación, nos sirve de puente para cruzar desde este capítulo, en el que hemos relacionado los medios icónicos tradicionales con la pintura, hacia los medios digitales que proponen las nuevas tecnologías, donde la unidad mínima con la que se construyen sus imágenes corresponde al píxel.

3.4.- CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 3

Los medios de reproducción mecánica de la imagen hacen que el concepto de arte cambie, pues la circulación icónica posibilita que comiencen a darse los trasvases estéticos entre escuelas y tradiciones pictóricas, potenciando estilos y prácticas. Cuestión que comienza a darse con el uso frecuente de grabados como referencia documental en dichas escuelas.

⁶¹⁴ El principio holográfico postula que toda la información contenida en cierto volumen de un espacio concreto, se puede conocer a partir de la información codificable sobre la frontera de dicha región. Una importante consecuencia es que la cantidad máxima de información que puede contener una determinada región de espacio, rodeada por una superficie diferenciable, está limitada por el área total de dicha superficie.

Con la mecanización industrial de la reproducción, el imaginario se diversifica crecientemente, con lo que se comienza a democratizar aún más la cultura de masas, cosa que, por ejemplo, podemos comprobar con la expansión del uso del cartel, como primer medio eminentemente popular, cuyo fin es la informar a la masa, algo que muy posteriormente la televisión potenciará.

Podemos afirmar que dicha densificación icónica, que, para divulgar el conocimiento, en la época de la Ilustración comienza a ser evidente, provoca una quiebra en la representación. El concepto de mimesis entra en crisis, buscándose en la imagen una realidad epistemológica autónoma, que reflexione sobre su propio lenguaje, ejerciendo así una importantísima labor crítica. Este fenómeno también produce que la teoría del arte renacentista decaiga a favor de una teoría estética, fundada en relación al principio de subjetividad.

Desde la confrontación entre los nuevos medios que comienzan a generalizarse y la pintura, podemos destacar el fenómeno de contaminación inversa, donde los medios son influenciados por la estética de la pintura. Hecho acusado en los inicios de la fotografía con la aparición del pictorialismo. Algo que nos sirve para comprobar que la pintura siempre ha representado una expresión referencial para el resto de medios.

El estudio de cómo influye la mecánica, propia de los medios de reproducción múltiple de la imagen, en la conciencia de los pintores, nos ha posibilitado comprobar de qué formas diversas puede plasmarse ese espíritu que impregna la irrupción de la máquina, en una sociedad fascinada por los adelantos mecánicos que comienzan a producirse a finales del siglo XIX y principios del XX, hasta nuestros días. Dentro de este nuevo contexto maquinista, la misión del artista será la de reajustar y calibrar las diferentes adaptaciones sociales, expresadas en su arte, que imprimen los cambios que produce la convivencia en un entorno mediado por la máquina.

A partir de todos estos pasos previos, hemos atendido cómo los diferentes medios tradicionales (grabado, ilustración, cartel, graffiti, cómic, fotografía, cine, televisión, video y holograma), influyen en la pintura, lo que supone situarse subjetivamente para comprobar aquellos puntos osmóticos en donde las estéticas son trasvasadas de uno a otro medio y constatar cómo, con las técnicas y recursos con que cuenta la pintura, ésta es capaz de traducir las fórmulas y sensaciones de aquellos.

Si antes constatábamos cómo los medios, sobre todo la fotografía, se fijaba en la pintura para desarrollar su expresión, con todo el recorrido estudiado, ahora comprobamos que, de algún modo, se ha producido una alfabetización mediática de la pintura, donde los medios icónicos alternativos a ésta han colaborado para expandir su concepción estética. Un hecho comprobado que, como decimos, va transformando la noción de pintura y de arte en general.

4.- INTERFERENCIAS DEL ENTORNO TRANSMEDIA EN PINTURA

Los nuevos medios icónicos que proponen las nuevas tecnologías, alteran, desde el entorno de síntesis y unificación que hemos venido denominando `entorno *transmedia*`, la existencia de los ya conocidos o tradicionales, tratados en el capítulo anterior. Un hecho que transforma también nuestra manera de relacionarnos con las imágenes que estos nuevos medios son capaces de generar. A este respecto Paul Virilio traza la siguiente evolución:

De hecho, la era de la lógica formal de la imagen, es la de la pintura, el grabado, la arquitectura, que se termina con el siglo XVIII. La era de la lógica dialéctica es la de la fotografía, la cinematografía o, si se prefiere, la del fotograma, en el siglo XIX. La era de la lógica paradójica de la imagen es la que se inicia con el invento de la videografía, de la holografía y de la infografía... como si, en este fin del siglo XX, el agotamiento de la modernidad estuviera en sí mismo marcado por el agotamiento de una lógica de la representación pública.⁶¹⁵

Una evolución donde, como ya comprobamos, la época de la Ilustración marca un hito, una quiebra (cfr. 3.2.1). El paso de unas técnicas *quirográficas* a las tecnográficas en la reproducción de la imagen, implica que se vaya produciendo un diálogo entre las distintas formas o posibilidades que existen para expresar una idea, lo que establece una situación donde los diferentes medios se hallan destinados a entenderse. Pero, como comenta Virilio, son el video, la holografía y la infografía que dispone el entorno digital, los medios icónicos que dan lugar a una dinámica paradójica. Una lógica que, asumido cierto agotamiento de la representación pública o las posibilidades que esta representación tiene de darse al espectador, parece proponer una atmosfera mediática no excluyente, es decir: estos nuevos medios no llegan para sustituir a los anteriores, sino que los integran en su imagen compleja (cfr. 1.5.1). Desde esta perspectiva paradójica podemos afirmar, entonces, que los nuevos medios se presentarán como mutantes, adoptando el papel de cualquier otro medio previo que acojan en cada momento y asumiendo parte de sus propiedades.

Por otro lado, ese agotamiento de la representación pública que asumimos, viene en parte determinada por el cambio de papeles que ha experimentado la sociedad gracias a la democratización cultural, posible dada la evolución que han alcanzado los medios tecnológicos, dando lugar a una sociedad mediatizada (cfr. 2.1). Esa tendencia a lo mediático o a la mediatización, donde, en la cultura de masas, estas no son ya pasivas sino que participan en la construcción del mensaje, hace que el sistema de los medios de expresión que manejaban los artistas se haya convertido, como explica Boris Groys, en un ágora totalmente pública donde comienza a quedarse atrás la idea del genio romántico, al comprobar que la producción de la imagen es un hecho accesible a cada vez mayor número de personas:

El acceso relativamente fácil a las cámaras digitales de fotografía y video combinado con Internet –una plataforma de distribución global– ha alterado la relación numérica tradicional entre los

⁶¹⁵ Paul Virilio: *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 82.

productores de imágenes y los consumidores. Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas.⁶¹⁶

En este punto corresponde aclarar, para empezar, en qué ha derivado el arte expuesto a la citada mediatización, lo que conlleva popularización mediante la, cada vez mayor, difusión y acceso a los medios icónicos. Esta situación relativamente nueva, nos obliga a redefinir, como venimos advirtiendo a lo largo de todo el trabajo, las prácticas artísticas. Cuestión candente, si pretendemos acercarnos a describir el momento presente, en la que trataremos de ahondar en el presente capítulo.

En ese entorno donde todos los medios convergen, ágora o sopa icónica indeterminada en la que nadamos actualmente, Paul Virilio considera todas las imágenes como consanguíneas, lo que le lleva a creer en un bloque de imágenes a modo de nebulosa que reuniría todos los tipos de imagen. Desde esa perspectiva de concepción de la imagen, considera que ningún filósofo ha profundizado verdaderamente en esta nube de imágenes, tratando únicamente aspectos determinados. Según sus propias palabras:

Creo que todas las imágenes son consanguíneas. No hay imágenes autónomas. La imagen mental, la imagen virtual de la consciencia, no se puede separar de la imagen ocular de los ojos, ni se puede tampoco separar de la imagen corregida ópticamente, de la imagen de mis gafas. Tampoco se puede separar de la imagen gráfica dibujada, de la imagen fotográfica. Creo en un bloque de imágenes, es decir: en una nebulosa de la imagen que reúne imagen virtual e imagen actual. Les ruego me perdonen por hacer una lista de estas imágenes: imagen mental, imagen ocular, imagen óptica, imagen gráfica o imagen pictórica, imagen fotográfica, imagen cinematográfica, imagen videográfica, imagen holográfica y, por último, imagen infográfica. Forman una sola y misma imagen. Creo que todo el trabajo de los behavioristas sobre la distinción entre imagen virtual e imagen real está superado hoy en día.⁶¹⁷

Todo ello nos lleva a un nuevo régimen de visibilidad, donde la óptica tradicional, del cristal de una lente (óptica pasiva: Galileo-Descartes-Newton) es sustituida por una óptica dinámica, donde la corrección de la imagen no se realiza únicamente con lentes tradicionales, sino mediante un sistema informático (óptica activa). Asimismo, en referencia a la luz, Virilio distingue que: a la luz natural y artificial, directas, con las que funcionábamos hasta ahora, se añade una tercera luz indirecta, que sería la que proviene del video y la infografía. Así pues, la experimentación con el video y la infografía, nos introduce en un 'tiempo expandido', dentro del tiempo del acontecimiento que inaugura el ámbito de la imagen técnica. Como José Luis Brea indica:

Se diría que, precisamente, el más grande 'acontecimiento' que en la órbita de lo visual, de la imagen, caracteriza a nuestra época es, precisamente, el del surgimiento de una imagen-movimiento, de una imagen-tiempo (para utilizar la expresión acuñada por Gilles Deleuze). Habría que decir, además, que se trata de un gran 'acontecimiento' que lo es también en el sentido de que se refiere precisamente al comenzar a darse la imagen, de la representación,

⁶¹⁶ Boris Groys: *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p. 14.

⁶¹⁷ Paul Virilio, entrevista en *Aleph-Art*, citado por Andoni Alonso e Iñaki Arzoz: *La nueva ciudad de Dios: un juego cibercultural sobre el tecno-hermetismo*, Madrid: Siruela, 2002, pp. 179-180.

como un acontecer, como un transcurrir, como el diferirse mismo de la diferencia, no como algo definitivo y estáticamente dado, siempre idéntico a sí mismo.⁶¹⁸

Por tanto, desde las ideas acerca del estado actual de la imagen, seguir con nuestro empeño de hablar de la imagen pictórica no es que se torne absurdo, sino que se convierte en algo paradójico, es decir: en un discurso posible que comparte el espacio de la representación con aquellos discursos posibles de otros medios, teniendo en cuenta en qué contexto actual nos movemos, desde la óptica del nuevo entorno *transmedia* que engloba y asiste a todos los anteriores. Un contexto donde también hemos de aceptar la apertura de la imagen a un espacio eminentemente público, producto de su hecho como acontecimiento, lo que provoca que ya no haya un tiempo específico en ella, sino que este devenir fluido en el que las imágenes circulan, da lugar a que la situemos en un 'tiempo expandido'.

Ahora bien, en ese nuevo proceso que, sin duda, se encuentra en pleno proceso de aceptación, en el que nos hallamos asimilando y aprendiendo lo que supone, así como retomando las posiciones que nos llevan a abordar la situación de la pintura y el arte actual desde el nuevo entorno tecnológico, debemos ser conscientes de lo que comporta este mencionado cambio para todo el sistema artístico. Si anteriormente decíamos que con la Ilustración la teoría del arte alcanza la categoría de teoría estética, desde una actitud subjetiva y crítica, parece que, desde los parámetros públicos actuales, la experiencia estética va debilitándose, perdiendo vigencia o relevancia social, debido a esa inversión cuantitativa entre creadores y espectadores que establece la sociedad mediatizada pues, en definitiva, al igual que sucede en el individuo, esta experiencia es resultado de fuerzas y decisiones técnicas, políticas y, sobre todo, económicas. Esto implica que hablar de arte cada vez sea más difícil en términos estrictamente estéticos y que haya que recurrir, por ello, a la poesía de su creación. Algo que, no obstante, representa sólo una de las caras de la situación: pues la otra correspondería a referirnos a ello —como hemos mencionado en capítulos anteriores— desde la óptica que confiere el panorama integrador que suponen los estudios visuales o la llamada cultura visual. Es decir: desde una estética compleja, heterogénea (en sus fundamentos), compuesta y *postestética*, valga la paradoja. Esto es: una estética que comprende lo diverso al tiempo que amplía (y contamina) sus procedimientos y ámbitos de aplicación o actuación. De ahí la insistencia por posicionarnos, al hablar de los ejemplos pictóricos expuestos, desde el lado del realizador de la imagen, que nos sitúa en el momento etéreo de la sensación y los modos y técnicas con las que se ha intentado plasmar una imagen. Todo ello supone el ámbito que Susan Sontag intentó apuntar en su ensayo *Contra la interpretación* (1966), en el que insiste en señalar que frente a una cultura basada en una superproducción excesiva, es sumamente necesario recuperar unas facultades sensoriales primarias que nos permitan sentir una experiencia *real* del arte. Una disolución de ciertos parámetros artísticos históricamente asentados, que no implica desaparición ya que; si todavía existe el arte es porque, desde los parámetros poéticos fluidos desde los que se mueve y a los que sigue tendiendo en mayor proporción, sigue resultando necesario para ampliar la capacidad de relación simbólica de la de sociedad.

⁶¹⁸ José Luis Brea: «Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: *postfotografía*, *postcinema*, *postmedia*», en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca: CASA, 2002, p. 10.

Es decir: contemplado como hipótesis filosófica, la reflexión que provoca el arte ejercería una fuerza transformadora como motor social, porque puede que el espacio del arte sea único ágora *real*, más allá del populismo que implica la cultura mediatizada e irremediamente con ella, donde poner en común aquellos discursos que conciernen a los cambios *reales* que implica el escenario presente, adelantando, de algún modo, los posibles acontecimientos futuros. Ser conscientes de estas premisas comporta poder seguir analizando el papel que desempeña la pintura en este contexto, sabiendo el lugar que ocupa dentro de una iconosfera donde los medios se han comprimido o sintetizado, para derivar en un discurso general sobre la imagen, sin las diferenciaciones específicas que establecían las clasificaciones o categorizaciones tradicionales.

4.1.- EL ENTORNO TRANSMEDIA Y LA PINTURA

Desde la perspectiva que implica el sistema del arte, los medios de comunicación de masas en las sociedades postindustriales dan lugar a lo que hemos denominado entorno *transmedia*, como convergencia del arte intermedia y las actitudes y expectativas de aquellos artistas que comenzaron a trabajar con los nuevos medios videográficos, holográficos e infográficos (cfr. 3.3.2. y 3.3.3.). Desde esa época, mediados de los sesenta, es el artista Dick Higgins el primero en utilizar el término 'intermedia', en el intento de definir la confusa actividad interdisciplinar asociada a la práctica artística conjugada que comienza a emerger. Una situación que, ya por entonces, lleva a una relación entre áreas y medios-soportes donde entrecruzar técnicas, disciplinas y medios de expresión en un intercambio cada vez más fluido. Desde esta perspectiva, otras clasificaciones pueden responder a las denominaciones de multimedia o 'new media', donde se muestra un interés específico por el medio que soporta la obra o las intenciones 'comunicativas' o expresivas, del artista. En realidad, este tipo de forma de proceder no coincide con ningún estilo o género específico, es decir que: la forma de definición ha de venir precedida por las consideraciones estéticas y poéticas que proponga cada propuesta, en un intento de seguir desentrañando cuestiones relativas al concepto de lo pictórico.

El prisma que ofrece la clasificación que en el presente capítulo se avanza es puramente instrumental, lo que nos acerca a la importancia que han adquirido las nuevas tecnologías aplicadas a la creación artística en general y a la pintura en particular. Un momento tecnológico que se muestra determinante para los procesos y los resultados que aquí se desarrollarán. El propósito, distanciado de aquellos procesos intermedia donde se da una convergencia de medios, será recuperar la pintura en confrontación y diálogo con el entorno *transmedia*. Una nueva situación de relación que hay que comprender desde la transformación, a todos los niveles de producción y comunicación, que ha generado este nuevo entorno. Un

contexto que nace estrechamente conectado a todo aquello que establece la cultura digital en el seno de una nueva sociedad postindustrial, cuyos sectores dedicados al ofrecimiento de servicios, aumentan en función de un ocio creciente, allí donde es posible informarse, conocer y crear de manera distendida. Una misión que cumplen los medios de comunicación sobremana, que ha ido cobrando cada vez mayor peso y relevancia, afectando a la raíz misma de la producción artística.

La digitalización de la imagen aporta soluciones en la forma de abordar los diferentes problemas que pueden plantear los materiales y técnicas tradicionales. Las nuevas herramientas del entorno *transmedia* ofrecen maneras de control y precisión que los artistas no dudan en utilizar y aplicar a sus intenciones creativas, complementando y experimentando más allá de los límites que planteaba el medio concebido de un modo tradicional. Para solventar determinados impedimentos que podía acarrear el acercamiento tradicional al medio expresivo, el medio digital, según Xavier Berenguer, ofrece tres grandes potencialidades que son: la *especialización*, la *ingravidez* y la *interactividad*.⁶¹⁹ La condensación dimensional que presenta el entorno digital hace que podamos hablar de *distensión* y *expansión* del espacio virtual que ofrece, no adscrito necesariamente a las leyes que rigen nuestro espacio físico. Por otro lado la *ingravidez* nos remite a la 'intangibilidad' que posee, como condición etérea resuelta mediante un acercamiento *háptico*, que el usuario desarrolla cada vez más. Esta desmaterialización del medio ofrece la ventaja del transporte inmediato de unos datos que posibilitan su reconstrucción material en cualquier lugar. La interactividad, como tercera cualidad, abre el espacio de la representación a la posibilidad de la participación del espectador.



312. Marcel Duchamp, *Boite en valise*, 1938-41

Si a lo largo del trabajo presente hemos hecho tanto hincapié en la figura de Marcel Duchamp, ha sido, en parte, por su tendencia hacia la desmaterialización del arte que, de

⁶¹⁹ Xavier Berenguer: «Promesas digitales», en Claudia Gianetti (ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, 1997.

algún modo, se ve ahora cumplida con las posibilidades que ofrece el entorno digital, como laboratorio experimental de procesos. Dicha capacidad de condensación de este entorno es algo que Duchamp ya perseguía en la síntesis que proponía su *Boite en valise*, que realizó de 1938 a 1941, de su obra más relevante, miniaturizada para que cupiera en una maleta fácilmente transportable. De hecho Duchamp declaraba en 1952: «Todo lo importante que he hecho podría contenerse dentro de una pequeña maleta»,⁶²⁰ como un gesto que baja al arte de su pedestal. Un hecho significativo si lo observamos en el sentido de que lo monumental y admirable que suponía la obra acabada, va quedándose anclado en la tradición. En ese sentido el entorno digital representa un espacio donde experimentar sin necesidad de acarrear con las implicaciones que supone la materia física, una celebración de los procesos y concepción de una obra en apertura constante al reprocesado, la revisión, la adaptación, etc.

En el trabajo *a posteriori* de Duchamp podemos observar procesos de condensación que también aparecen en los ensayos *a priori* que suponen bocetos y maquetas, tan utilizados por la arquitectura o el diseño. Procedimientos previos que ahora son fácilmente ejecutados desde el entorno digital y que pueden ser aplicados a la práctica pictórica. Maquetas que en pintura antes eran realizadas mediante el dibujo o el apunte ligero de menores proporciones que la obra final, ahora pueden ser resueltas en el medio digital, con la ventaja de que las acciones combinatorias tipo prueba y error, hasta llegar a la imagen deseada que se pretende llevar a cabo en un formato y soporte determinado, posibilitan infinitud de procesos.

Por tanto, lo que el nuevo escenario del entorno *transmedia* puede aportar a la pintura es un ampliación de todos sus horizontes, desde su concepción técnica a la evolución de la poética de su representación. Lo que nos inserta en un territorio dado a la multiplicidad, desde el laboratorio de procesos que podemos aceptar como asistente a la realización de la representación pictórica, que se pueda seguir traduciendo en creaciones singulares. Una multiplicidad que no sólo se abre a las posibilidades procesuales y potenciales que posee el medio, sino que, con él viene implícito el ruido o polución que supone trabajar desde un entorno *transmedia* que da cabida a la red de Internet y todos los contenidos que ésta ofrece. Una condición interferente que hemos de aprender a conllevar en mundo que se va plagando de ondas electromagnéticas, que se va interconectando con el objetivo de ir estrechando poco a poco la brecha digital. Una interferencia que, en definitiva, puede que defina precisamente la esencia formal y estructural de lo digital, que apresuradamente nos apuntamos a tratar de representar como testimonio contemporáneo, desde esa compleja y amorfa realidad híbrida que supone la síntesis mediática que, en su práctica y aplicación, aprendemos a desvelar.

Si nos proponemos trabajar desde este código informático, si aceptamos su asistencia en la manipulación procesual, hemos de saber que, adoptando dicha actitud, vamos a ir dejando atrás cierta narrativa clásica del medio específico, de la pintura en nuestro caso. Una práctica que se convertirá en un vagar *desterritorializado*, sin espacio ni tiempo específicos *a priori*, con certezas nunca completadas, un rumor solapado en medio de la enajenación y la nostalgia del pasado. Una actividad sustentada en el saberse efímera, al tiempo que choca con lo fortuito de unos acontecimientos (todo aquello que pasa por la pantalla o los puros accidente que ocurren en el feedback software-pintura) que van interfiriendo en la construcción de la 'imagen final'.

⁶²⁰ Marcel Duchamp, citado por W. Sargeant, «One-man show in suitcase», en *Life magazine*, 28 de abril de 1952.

Dado que quizá sean los posibles accidentes que pueden provocarse en un proceso aleatorio, los errores aprovechables que nos pueden hacer ver la mecánica y la precisión informática de un modo diferente. Hechos que podemos instaurar como una estrategia puente que una el mundo digital que nos asiste y el mundo analógico previo, del que hemos partido y que, en gran medida, nos resistimos a abandonar. Una forma de proceder que, en definitiva, confiere un carácter híbrido que nos posibilita seguir hablando del medio (pictórico) tradicional.

Los pintores actuales que dejan entrar en sus procesos la interacción con el nuevo entorno *transmedia* han de verse, según palabras de Mark Amerika, pionero del Net.Art, «como artistas *performativos* protésicamente mejorados». ⁶²¹ El horizonte de su imaginario se ha ampliado, al igual que lo han hecho las posibilidades combinatorias y su paleta, que ahora puede ser virtual antes que física. Desde estos parámetros y conociendo las etapas que ha conllevado la historia hasta llegar a nuestros días, podemos afirmar que el artista nunca lo ha tenido tan fácil como ahora y, paradójicamente tan difícil al diversificarse exponencialmente su espectro electivo, lo que hace aumentar, como consecuencia, su indecisión y las dudas acerca de qué camino seguir para llevar a cabo un proyecto determinado, una incertidumbre con la que, sin embargo, hemos de aprender a convivir.

4.1.1. - La pintura en la era de la *hiperreproductibilidad* digital

En noviembre de 1963, en la revista *Artnews*, aparecía la siguiente declaración de Andy Warhol: «Pinto así porque quiero ser una máquina». ⁶²² Con ella nos muestra cómo el Pop Art se halla vinculado como ningún otro movimiento artístico a la multiplicidad que imprimía la reproducción mecánica. Un pensamiento que enlaza con la obra de Walter Benjamin y con un presente donde esa multiplicidad que reflexionó en su celeberrimo ensayo de 1936, se da ahora instantáneamente en las pantallas de nuestros dispositivos, en la era de la 'reproductibilidad digital'. Dadas las pautas de difusión icónica que han propuesto las nuevas tecnologías, es inevitable no recurrir a Benjamin una y otra vez para afrontar el análisis de los fenómenos que se están produciendo en las sociedades postindustriales y digitales. Ahora surge, con el nuevo régimen *desmaterializador* que acarrea la instantaneidad de la imagen digital, un debate que nos lleva a intentar definir la línea fronteriza que separa lo que es y no es arte, dentro del flujo constante de producción y difusión que proponen los medios de la imagen digital, y el lugar que ocupa, dentro del imaginario simbólico del ser humano. Reflexión en sintonía con la pregunta por el papel que todavía puede desempeñar la pintura dentro de este caótico y difuso contexto icónicamente *hiperdensificado*.

⁶²¹ Mark Amerika: «poéticas de la agitación digital: Un concepto expandido de escritura». Oviedo: *a mínima*, nº 8, 2004, p. 9.

⁶²² Anna María Guasch: *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid: Akal, 2000, p. 249.

Sin duda alguna, tal como hemos ido comprobando a lo largo del trabajo, el arte es la 'materia' del conocimiento más sensible a los cambios que afectan a la sociedad, como si fuera una placa que va registrando éstos en forma de ondas o frecuencias de orden simbólico, a fin de provocar una reflexión desde las propuestas que desarrolla. En ese sentido, hemos visto cómo la pintura suponía una especie de matriz simbólica que iba sumando determinadas sensaciones estéticas que transfería de otros medios icónicos, una matriz que se tornaba tangible desde la concepción tradicional del soporte de la pintura o del darse a ver en un espacio físico real con la pintura expandida. Pero dicha matriz física, en muchas de las propuestas digitales actuales, parece haber desaparecido quedando ahora tan solo la idea de aquella y su presentación en el espacio virtual de la imagen compleja. La cuestión inmediata que nos asalta hace tambalearse a cierto sistema artístico apoyado en la mercantilización del objeto artístico: ¿Sigue siendo una propuesta con intención pictórica, pero eminentemente virtual, una pintura? La respuesta, siguiendo el curso lógico adoptado al relatar el fenómeno de la pintura expandida (cfr. 1.4.4.), sería afirmativa, pues el espacio virtual de representación es un espacio perfectamente válido que responde a una inclinación de la pintura por encontrar espacios de representación fuera del muro y el objeto-cuadro, cuya deconstrucción ya nos encargamos de explicar (cfr. 1.4.2.).

Aun así vivimos un tiempo de cambio, de asimilaciones, por ello responder taxativamente puede conllevar sus riesgos, dado que cualquier situación novedosa se halla siempre sujeta a discrepancias entre quienes se aferran a la tradición y aquellos progresistas que determinan que, sin duda, ése es el camino futuro a seguir. Quizá sólo sea cuestión de encontrar la regulación de su gestión, dentro de nuevos escenarios de difusión, exposición o intercambio. Situaciones que, por otro lado, no sustituyen ni excluyen la convivencia con los medios tradicionales y su práctica, coexistiendo de manera armoniosa en una amalgama entre poética y técnica, algo que, en realidad de algún modo, ya se está produciendo.

Una de las cuestiones que abordaba Benjamin, era adecuar las categorías estéticas a los cambios que se habían ocasionado en la producción, dado que una mejoría técnica, a la que añadimos la de difusión en el momento actual, supone una transformación cualitativa que obliga a la readaptación de las categorías tradicionales, como es el caso de la pintura. Mateu Cabot nos muestra una forma de entender este proceso:

La tesis de Benjamin es que la entrada de la técnica en los procesos de producción y distribución supone uno de esos cambios cualitativos que modifican la estructura misma de la cosa producida y distribuida, en este caso el arte. (...)

Por tanto, la reproductibilidad técnica no es una repetición a mayor velocidad, menor coste, etc. de lo que en otro tiempo y lugar se hacía manualmente, sino algo 'distinto'. La reproductibilidad técnica, esto es, la entrada de los dispositivos técnicos como mecanismos habituales de la producción y difusión cultural, no es sólo una mera repetición del objeto (en este caso la obra de arte) por otros medios más poderosos, sino que implica una transformación del mismo objeto y, con ello, de las categorías o conceptos con los cuales se comprende.⁶²³

Extrapolando esta circunstancia al contexto actual de convergencia entre los medios artísticos, la ciencia y la tecnología, podemos decir que la reproductibilidad digital ha

⁶²³ Mateu Cabot: *Más que palabras. Estética en tiempos de cultura audiovisual*, Murcia: Cendeac, 2007, pp. 54-55.

transformado la producción y la condición de la creación artística. Después de la alfabetización mediática sufrida por la pintura a partir de la aparición de los medios de reproducción mecánica de la imagen, haciéndonos eco del ensayo de Benjamin de 1936, después de casi ochenta años, la pintura ha de vérselas ahora con la instantaneidad digital: confrontar su experiencia de lo pictórico en un mundo donde la reproducción se produce al momento, en cualquiera de los dispositivos que poseemos en la actualidad. ¿Cómo se conjuga la tradición pictórica con lo digital, la fisicidad del cuerpo de la pintura con lo etéreo del espacio virtual?... Esto es algo que debemos tratar de atisbar, sirviéndonos las siguientes páginas del presente capítulo como apunte de conjugaciones posibles, a partir de las experiencias de los artistas que aceptan el reto de trabajar con los nuevos medios tecnológicos, con intención de seguir ampliando el lenguaje pictórico.

Como hemos dicho, el soporte digital posibilita la apropiación de las técnicas analógicas tradicionales, reformuladas bajo las premisas conceptuales de su lenguaje formal, favoreciendo la simulación. Referirse a lo digital supone desechar la estética de la representación objetual final, como ocurría en los productos analógicos donde las piezas artísticas eran presentadas como obra cerrada, a favor de una estética procesual, simulada en la interfaz, donde la obra sigue siempre abierta a multitud de contingencias y variables. Por otro lado, las imágenes digitales creadas específicamente para su mismo entorno, no tienen por qué referir a nada del mundo exterior, son completamente autónomas, tal y como sucedía con la pintura abstracta, al crear su propia realidad. Por tanto, la obra pictórica que puede realizarse en el entorno digital con objeto de provocar una experiencia estética, inevitablemente ha cambiado ya cualitativamente hacia una asimilación eminentemente conceptual. Siguiendo la senda iniciada por Duchamp, en la que, a través de su voluntad e intención *desmaterializadora*, se proyectaba su construcción dialéctica mediante la conexión instantánea de la obra al mundo, Internet aparece ahora como un espacio de representación que puede cumplir ese programa. Ello convierte la obra en un flujo de información incorpóreo e 'inmaterial', que también se puede transfigurar o adoptar forma física si su autor así lo desea, o establece los parámetros necesarios para que operarios especializados puedan realizarlo.

En realidad, dado que la obra de arte digital es código informático y puede presentarse como un programa, es la 'materia' más plástica y maleable que hay. Es un sistema dinámico sujeto al azaroso cambio constante, cuya matriz se encuentra en el 'soporte infográfico'. Ahora el 'objeto' artístico digital es información abierta a la manipulación y distribución sin fin. Por ello que aquellas diferenciaciones entre la autenticidad y originalidad asociadas a la obra de arte, o la singularidad adscrita a la obra pictórica, vayan perdiendo peso dentro del debate contemporáneo. La multiplicidad a la que se expone la obra de arte en la era digital, queda resuelta en la unicidad del evento que la acoge, en su posible instalación dentro un espacio específico real, donde se ha de adaptar a las características propias de éste. Hemos llegado a un momento de la historia donde parece augurarse que la *hiperreproductibilidad* digital de la que aquí hablamos, posibilitada por el entorno *transmedia* y todo su utillaje en forma de dispositivos varios, llegará a ser capaz reproducir, si es preciso y para el evento que se determine, la obra requerida de manera idéntica e indiscernible a como el artista la ha concebido en su estudio, a partir de las pautas y los parámetros marcados por él, aunque se halle a miles de kilómetros de distancia del lugar de exposición. Estamos hablando de un

artista que incluso puede pintar su cuadro al modo tradicional, sobre un soporte convencional, para ser posteriormente escaneado tridimensionalmente y reproducido en su integridad al otro lado del mundo, o de un artista que prescindiendo del soporte tradicional trabaje su obra directamente en el entorno infográfico. De uno u otro modo hablamos de un arte donde lo objetual es accesorio dando prevalencia a la idea, a la concepción del artista y a una información que se codifica y se descodifica para ser utilizada. En ese sentido puede que el antiguo sistema mercantil de galerías comience a quedarse obsoleto y tenga que comenzar a existir otro tipo de sistema que regule la exposición y el patrimonio de este tipo de obras.

Respecto a la instantaneidad que supone el hecho digital y su difusión por medio de la red de Internet, ya Paul Valéry vaticinaba en 1928, en su «Conquista de la ubicuidad»:

Se sabrá como transportar y reconstituir en cualquier lugar el sistema de sensaciones —o más exactamente de estimulaciones— que proporciona en un lugar cualquiera un objeto o suceso cualquiera. Las obras adquirirán una suerte de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerán a una llamada nuestra. Ya no estará sólo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien y un aparato. Ya no serán sino diversos tipos de fuente u origen, y se encontrarán o reencontrarán íntegros sus beneficios en donde se desee.⁶²⁴

Benjamin no creía que hubiera progreso instantáneo que fuera a la par del progreso técnico, cosa que actualmente tratan autores como Peter Sloterdijk, quien articula reflexiones en torno a la problemática del binomio que forman el Ser y las tecnologías de reproducción. En la actualidad, la estética no debería abandonar la meditación sobre el arte en términos de lo que Benjamin denominó: «las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción»,⁶²⁵ que en definitiva, dentro del enclave de creación colectiva interactiva que facilitan los nuevos medios, tiene sentido si examinamos el arte desde la óptica de los usos que se da a éste, dentro del contexto instrumental presente que implica cierto determinismo tecnológico. De ahí la necesidad de la actitud crítica en la figura del artista, que ha de hacer estar alerta de las diferencias o descompensaciones entre el progreso técnico y social. Porque, una vez que se han asimilado los conceptos de la *hiperreproductibilidad* digital y comienzan a ponerse en práctica, la misión del artista es hacer que la sociedad se dinamice en proporción a esa dinámica.

La sociedad necesita ser actualizada constantemente y, en ese sentido, parece que la condición mercantil que arrastra el objeto artístico, en la que interesadamente se pretende insertar a todo el sistema artístico, acabe dificultando el progreso real de una sociedad que sigue anclada en el consumismo y la posesión objetual. El artista, en este contexto presente, ha de ser consciente, poseer control sobre sus medios de producción, aunque sean tan fascinantes como los que propone esta era digital, pues si no es así caerá atrapado, como señala Susan Buck-Morss: «en el estado de ensoñación de la tecnología».⁶²⁶ Por ello que en Benjamin podemos hallar una reflexión todavía válida, que oscila entre la persecución de una transparencia técnica y la necesidad de cierto escepticismo artístico, que ha de abogar por una dialéctica de la transformación, implicando el consecuente cambio social.

⁶²⁴ Paul Valéry: *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999, p 131.

⁶²⁵ Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discurso interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, p.18.

⁶²⁶ Susan Buck-Morss: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor, 1995, p. 164.

Si durante el recorrido que hemos realizado por la totalidad de los medios icónicos, hemos insistido en la democratización de la experiencia artística, debido a las posibilidades cada vez mayores que poseía el espectador, dada la apertura que proponían, puede que ahora, con la *hiperreproductibilidad* digital, seamos testigos de un nuevo orden de esa democratización. Un cambio de la función social asignada al arte, en un nuevo contexto donde la 'materia prima' es la información. Una nueva situación proclive a provocar cierto nihilismo cultural, ante la exacerbada descontextualización de la tradición que conlleva. Un hecho que, por el contrario, puede aparecer como un nuevo estado liberador de realización utópica, en cuanto de acercamiento del arte a la colectividad, que esconde su potencialidad en la realidad de que los consumidores pasivos de cultura pasan a ser productores activos. Esto supone una transformación integral de los procesos de creación y difusión conocidos hasta el momento, el último nivel para el cambio del concepto de arte, que nos lleva a concebirlo como un proceso en constante mutación, abierto y participativo, más allá de ese producto hermético, acabado y cerrado que distribuye el sistema artístico tradicional. En ese sentido, el rol que desempeña el artista cambia de su concepción romántica del genio creador a catalizador de relaciones, mediador entre sectores sociales, de productor aislado de objetos a generador de ideas dentro de la colectividad, ideas que se pueden materializar o no, en una dinámica cultural donde se renuevan funciones sociales, culturales y económicas, en una red de intercambios donde todos podemos aparecer como potenciales *prosumidores*.⁶²⁷ Como señala David Casacuberta:

(...) un cambio de paradigma en los sistemas de creación y uso de la cultura que pone por primera vez en la historia, de forma sistemática, los aspectos creativos en manos del público, dejando éste de ser meramente pasivo para convertirse en un participante activo en el mundo del arte y de la cultura. (...) La creación colectiva es claramente un nuevo paradigma estético a la hora de entender la función del artista en el mundo, pero también es un paradigma ético que nos plantea otra forma de entender la función del creador en relación a la sociedad y de cómo la información ha de circular de la forma más libre posible.⁶²⁸

El nuevo régimen que propone la reproductibilidad digital y que modifica el estatuto del arte, abre el campo de las posibilidades, lo que supone llegar a visibilizar representaciones que de otro modo no se hubieran dado, proponiendo un mundo alternativo donde el arte puede no ser, puede llegar a su total aniquilación, siguiendo las teorías de la muerte del arte. Reflexiones que tratan de explicar cómo el arte experimenta un cambio de régimen desde el que pierde parte de ese 'ser' tradicional, en función de un 'estar' vinculado a la idea de aquel 'sistema de sensaciones' que ya vaticinaba Valéry en 1928.

4.1.2.- Pinceladas codificadas. Del puntillismo al pixel

Según Kandisky, el arte y la ciencia se mueven en una misma y apasionante longitud de onda. Algo que demuestra al ver cómo mediante la abstracción, la representación del objeto se disuelve hasta su desaparición. Cosa que también queda constatada desde la ciencia, con el

⁶²⁷ El término *prosumidor* designa una nueva categoría que define la persona que ha dejado de ser un consumidor pasivo para devenir un creador cultural activo.

⁶²⁸ David Casacuberta: *Creación colectiva. En Internet el público es el creador*, Barcelona: Gedisa, 2003, p.15.

descubrimiento de que los átomos de los que se compone la materia no son objetos sólidos y unidimensionales sino estructuras complejas compuestas de partículas en movimiento. Dicha concepción de la realidad es traducida por la pintura mediante la transición que supone ver la representación como un tapiz de gestos, a verla como una malla de informaciones puntuales o 'píxeles', que en su integración e imbricación dan lugar a un conjunto que corresponde a la representación. El camino que lleva del puntillismo que propone el movimiento divisionista al pixel digital, antes que al citado movimiento nos remite a Manet, pionero que ya comienza a realizar una 'pintura de manchas', anunciando una disposición de 'decorado' o 'escenario' sustentado en el código pictórico, que rechaza la simulación, la ilusión de que la representación pretenda sustituir a la realidad, constatando que detrás de estas representaciones, en el fondo, es el registro pictórico con el que están construidas, el hecho que da entidad a su condición. Como dice Donald Kuspit: «las manchas de Manet son los prototipos primitivos de la sofisticación matemática de los píxeles»,⁶²⁹ un comienzo que se bifurca en esa *reticulación* y la digitalización, por un lado, y en la gestualidad del trazo, por otro. Como heredero directo de ello podemos señalar al movimiento impresionista, que se sustenta sobre las investigaciones de la óptica y las teorías del color de los siglos XVIII y XIX, debiendo parte de sus hallazgos a las teorías promulgadas por Johann Wolfgang von Goethe.

Georges Pierre Seurat (París, 1859) y Paul Signac (París, 1863), con sus técnicas puntillistas, se convierten en los primeros artistas digitales, dado que causan un 'atomismo visual' en sus representaciones, entendiendo atomismo como la expresión de un mensaje que se da por la unión de diferentes elementos, que también podemos observar en las composiciones de Balla. Dicho atomismo visual responde a la necesidad de racionalización de la superficie pictórica, algo que en la actualidad ha llevado a la predicción del impacto psicológico que pueden producir las sensaciones en la comunicación de masas, para así poder conocer su significado. Ese significado 'atómico', recorre un camino que lo lleva desde su tectónica basada en conceptos visuales y emocionales a sustentarse en los pilares que proponen los principios de la tecnología digital, la imagen digital como representación compuesta por píxeles, a modo de átomos. Este 'atomismo visual' es el término aplicado por Lev Manovich para definir la aproximación a la comunicación visual de las vanguardias, que aparece con una fuerza renovada en los medios informáticos, a modo de sustento de la misma. Como Manovich señala:

(...) una imagen digital se compone de píxeles a modo de átomos, y esto hace posible que las imágenes se generen automáticamente, que puedan manipularse de muy diversas maneras y que, aplicando técnicas de compresión, su transmisión sea más económica.⁶³⁰

Seurat, con sus teorías psicológicas del color y descomposición de la luz, considera la pintura como una ciencia sistemática, refinando la mancha impresionista y convirtiéndola en un punto, que derivará en electromagnético, de color definido. Un modo de afrontar la realidad que posee cierta similitud con la teoría del campo electromagnético que Maxell desarrolló en el campo de las ciencias, donde se postula que no importa ningún punto concreto del campo sino el campo entero, es decir: cada uno de los puntos en relación con todos los demás. De este modo la representación objetual desaparece para dar cabida a las

⁶²⁹ Donald Kuspit: «Del arte analógico al arte digital», Op. Cit., p.19.

⁶³⁰ Lev Manovich: «La vanguardia como software», en *Arte y nuevos medios*, revista *Artnodes*, nº 2, 2003

vibraciones sensoriales electromagnéticas. Así, los divisionistas organizarán sus puntos a modo de mosaico, lo que ocasiona que su relación con la realidad cambie. Como señala Donald Kuspit:

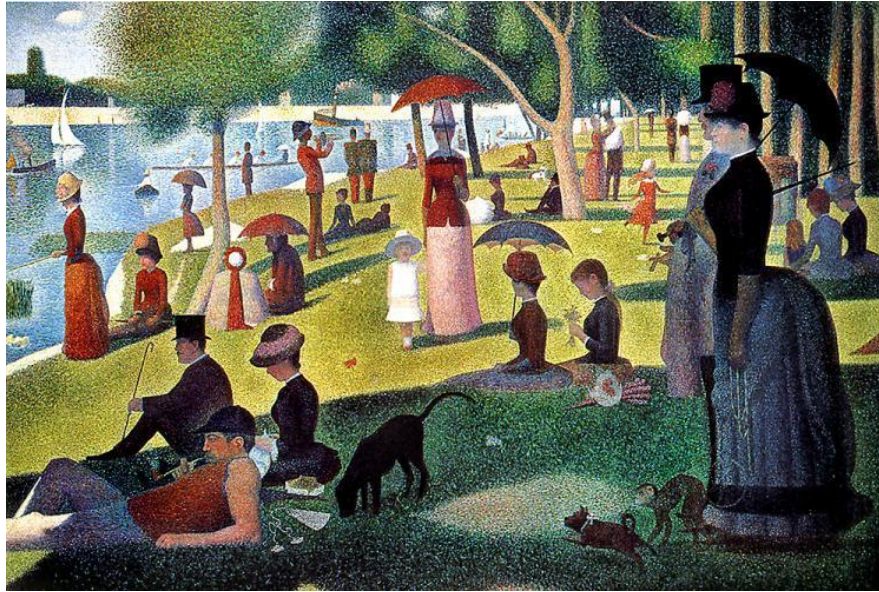
Seurat fue el primer artista que comprendió que las sensaciones vibrantes poseen una estructura propia pero, además, forman parte de una estructura visual. La genuina modernidad artística —la posibilidad de llegar a ser un artista científico— implicaba sacar a la luz estas estructuras, el código oculto del color, por así decirlo.⁶³¹

Esta transformación de la ‘matriz de sensaciones’ de la superficie pictórica implica la alteración del código pictórico. Unas alteraciones alentadas por la conjugación, en la representación pictórica, de las investigaciones científicas y el nuevo espíritu maquinista que comienza a invadir todos los sectores sociales. Un hecho que no sólo es demostrable a partir de los temas a los que recurre el pintor, alentados por las nuevas visiones de la realidad que ofrece la ciencia, sino por haber desembocado en acciones mecánicas y fragmentadas que afectan al propio registro o código de la capa pictórica, a la pulsión táctil transmitida por el pintor en la superficie al distribuir los colores; algo acaba trastocado, como vemos con Seurat, el propio espacio de la representación. Una influencia del saber científico y la repetición mecánica que observamos claramente conjugada en el movimiento puntillista y que nos sirve para relatar el paso del carácter analógico al digital de la imagen pictórica.

Contemplando *Un diumenge d'estiu a l'illa de la Gran Jatte*, podemos comprobar cómo la emotividad que puede transmitir, queda neutralizada por el efecto de la racionalidad ‘científica’ a la que tiende Seurat, al repartir el color por la superficie del lienzo. A diferencia de las representaciones pictóricas anteriores, Seurat, con su técnica, rompe el código de la sensación, atomizándolo; independientemente del tema que pudiera ser representado, en el código está la clave del cambio, indicando un camino a seguir para muchos artistas que vendrán después, como el comentado caso de Balla, desde la vertiente futurista.

A partir de la dimensión virtual que confieren los puntillistas, donde podemos interpretar sus representaciones como productos de ‘campos de fuerza electromagnéticos’, hasta las representaciones que, en nuestros días, se generan a través de la intermediación con entorno digital, existe un largo recorrido que camina paralelo al desarrollo de la computadora. Tal es el caso de la cuatricromía de los procesos de impresión en offset, que es utilizada durante todo el siglo XX hasta nuestros días, siendo el cartel uno de los medios que más la utilizan (cfr. 3.3.1.), y que también bebe de la fuente de la teoría del color, como el movimiento puntillista. Si hablamos de procesos de impresión, que pasarán a estar directamente ligados a las técnicas digitales con la aparición de la computadora y su anexión de la gráfica y el diseño, hemos de hacer referencia al caso del color Pantone, sistema basado en la combinación de nueve pigmentos, con el que se pueden reproducir una mezcla aditiva de color (RGB) que aparezca en una pantalla con mayor exactitud, al poseer una gama más amplia que el sistema *cuatricrómico* (CMYK).

⁶³¹ Donald Kuspit: «Del arte analógico al arte digital», *Op. Cit.*, p. 20.



313. Georges-Pierre Seurat, *Un dimanche d'été à l'île de la Grande Jatte*, 1886

La primera computadora digital se construye en 1946, en la Universidad de Pennsylvania, lo que, a través de desarrollos y evoluciones, da lugar en 1968 a que aparezcan nociones como 'interfaz', que desarrolla la idea del mapa de bits con el objetivo de, según Donald Kuspit:

(...) establecer una conexión entre los electrones que flotan a través del procesador y la imagen que aparece en la pantalla del ordenador. Un ordenador procesa impulsos eléctricos que se manifiestan como un estado 'on' u 'off' y que comúnmente se denominan, en términos binarios, como 'uno' y 'cero'.⁶³²

La retícula de que propone la pantalla digital posibilita que por fin los bits de color de Seurat puedan ser 'representados' como bits electrónicos de información.⁶³³ La diferencia que propone este nuevo entorno de representación digital, respecto a la imagen pictórica, es su completa transparencia, pues funciona como flujo de código en proceso de cristalización permanente cuya vibración electrónica es intrínsecamente cambiante.

El trabajo de Sigmar Polke (Oleśnica, 1941) podríamos encajarlo dentro de esa línea divisionista que deja al 'aire' el código de la representación para mostrar 'desnudo' su auténtico escenario. Una de las características primordiales en la pintura de Polke es la utilización del entramado de medio tono tan característico en las publicaciones de imprenta offset. Dicha técnica comienza a utilizarla a partir de 1963, convirtiéndose en un registro característico de su pintura, donde suele combinar motivos tomados de la cultura popular, así como de la historia, con una ironía soterrada y un humor sarcástico. Una especie de 'realismo capitalista', según su propia denominación, que ironiza sobre el realismo socialista, considerándose como una relectura europea del arte pop estadounidense. En relación a su interpretación y a su propio proceso, comenta Gloria Moure:

⁶³² Donald Kuspit: *Op. Cit.*, pp. 25-26.

⁶³³ *Ibid.*

Esa actitud identifica a Polke como un inductor de imágenes obsesivo en un sentido opuesto, vuelvo a insistir, al del pop norteamericano, que es meramente un impresionismo de las técnicas de impresión de los medios de información y consumo masivos. Tal inducción tiene una raíz *dibujística* en tanto en cuanto, al menos conceptualmente, funciona a partir de trazos, líneas o filamentos que unen puntos.⁶³⁴



314. Sigmar Polke, *Circus Figures*, 2005

Aprovechando telas y manteles de uso cotidiano en ocasiones, satiriza sobre las estrategias comerciales de representación que formaliza la publicidad y los medios de comunicación de masas, criticando la tendencia consumista del periodo de la posguerra, tras la II Guerra Mundial, así como el ingenuo optimismo que la sociedad contenía con relación al progreso durante la citada etapa.

Chuck Close (Monroe, 1940), a raíz de un accidente en 1988, ha de replantear su proceso hiperrealista, optando por el divisionismo que artistas como Georges Seurat o Paul Signac dispusieron ante el público a finales del siglo XIX. Sin embargo, el divisionismo que muestra Close, se aleja de la hierática concepción de Seurat, inclinándose hacia una sensación dinámica parecida a la que puede producirnos una imagen digitalizada. Su trabajo actual parte de mallas no rectangulares y regiones de color CMYK similares a un mapa topográfico, que ponen de relieve la naturaleza celular de su trabajo. Como explica Robert Storr:

El sistema que Close ideó para desarrollar la ilusión pintada de una fotografía en color se basa directamente en las técnicas de impresión utilizadas para reproducir fotografías en libros y revistas. Más que confiar en los colores primarios convencionales, rojo, amarillo y azul, para mezclar colores secundarios como naranja, morado, verde y sombras terciarias de aquellos tonos combinados, los editores consiguen una gama completa de matices y tonos a base de superponer capas translúcidas de amarillo, magenta y cian.⁶³⁵

⁶³⁴ Gloria Moure: *Sigmar Polke. Pinturas, fotografías y films*, Barcelona: Polígrafa, 2005, p. 65.

⁶³⁵ Robert Storr: «De la manera más difícil», en catálogo de exposición Chuck Close. Pinturas 1968-2006, Madrid: MNCARS, 2007, p.34.



315. Chuck Close, *Elizabeth*, 1989

Close emplea distintas técnicas siempre desde una distancia mecánica e impersonal, con una racionalidad extrema y cuidada elaboración. Profundiza tanto en la objetividad fotográfica, que sus cuadros acaban transformándose en redes informativas de código visual específico. Una adaptación de la imagen electrónica al contexto pictórico manual, símbolos informativos en realidad reconocibles para el espectador pues remiten a las imágenes que consume diariamente. Pero más allá de quedarse en esa superficie, pronto el espectador entra a descubrir el propio lenguaje pictórico, ahí donde la ilusión se desvirtúa y la imagen acaba por desaparecer, un hecho que hace reflexionar sobre la naturaleza de la imagen y su proceso pictórico.

La obra de Simeón Sainz Ruiz (Cuenca, 1956) habla sobre la sobreabundancia de información y de imágenes, además del filtro homogéneo con que son tratadas. Una sintaxis que él mismo trata de concretar en las superficies de unas representaciones directamente extraídas de los medios. Imágenes que realmente ya no vemos dada la saturación con la que se presentan, por lo que Saiz Ruiz las pasa por su tamiz pictórico para ofrecerles una estética renovada, llamando la atención sobre las realidades que representan y el modo en el cual se ocultan a través, precisamente, de su codificación visual.

En su cualidad formal y estructural, las imágenes que pinta Saiz Ruiz, alcanzan un giro intenso que remiten también, desde el registro mecánico escogido, a la violencia inscrita en el mismo universo mediático actual, que también, de algún modo, nos afecta. Una gran pantalla de la sociedad del espectáculo que nos desprende de nuestra intimidad, para lanzarnos a su contexto como objetos de consumo. La cuadrícula que Saiz Ruiz utiliza para organizar los colores en la tela remite a esa disolución de la imagen que Seurat pintaba en sus cuadros, registrando con ello el espíritu de lo que sería la experiencia de la era digital. El universo de la representación lo conforman el entorno tecnológico de los medios y la pintura ha de posibilitar

el diálogo, como en este caso. Como argumenta Jordi Font Agulló, en relación al mediático aparato representacional del que Saiz Ruiz extrae sus composiciones, y que fragmenta siguiendo el patrón de su mecánica para analizarlo minuciosamente:

Verdaderamente, no estamos ante la obsolescencia de un 'arte político' de consigna simplificadora, sino que más bien se trata de una propuesta artística 'con política' tal y como sostendría Hal Foster. Es decir, en el sentido que el propósito primordial consiste en no reproducir las representaciones y formas genéricas dadas y sí, en cambio, hacer reaparecer a través de un desvelo estético los procesos y los aparatos que las controlan.⁶³⁶

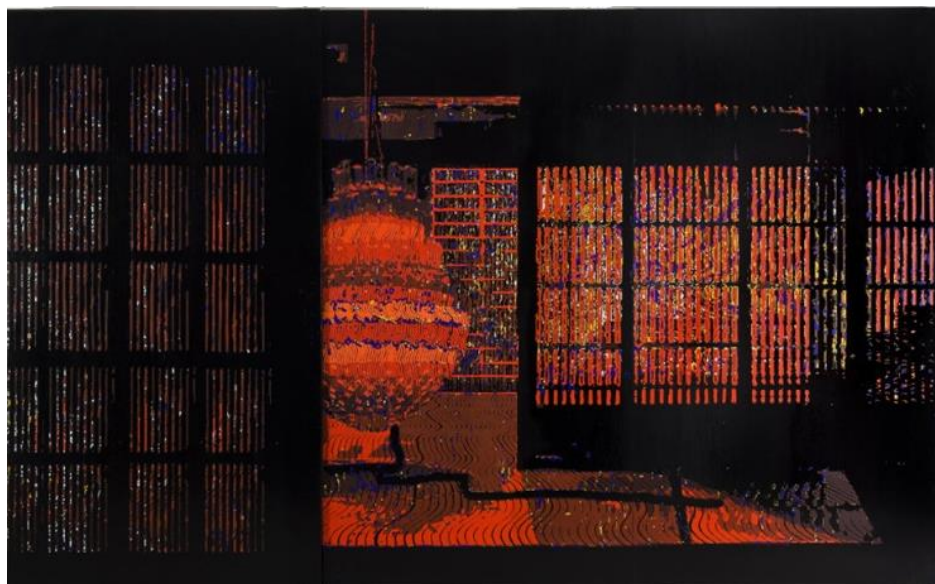


316. Simeón Saiz Ruiz, *Victimas de ataque a un autobús en Kosovo*, 2007

Javier Garcerá (Puerto Sagunto, 1967) se plantea en su obra las paradojas que han tenido lugar, a partir de la escenificación de la representación pictórica por medio del espacio virtual que ofrecen las nuevas tecnologías. Un espacio indefinido que imposibilita trazar un límite entre interior o exterior, lo privado y lo público, lo original o propio y lo que viene impuesto por los patrones culturales, etc. Con una técnica minuciosa, donde las capas *posterizadas* digitalmente se superponen en estratos, Garcerá alumbra representaciones pictóricas que se resisten a su reproducción, reclamando su experiencia directa, como si, aun habiendo sido generadas en un entorno digital, su presencia física fuera totalmente necesaria, no bastando su reproducción en la pantalla. En ese sentido, igual que ocurría con Seurat, estas pinturas marcan una distancia entre su presencia virtual que ya no trata de sustituir la realidad y ese hecho real al que el espectador jamás podrá acercarse. Como en el puntillismo, se pretende remarcar una presencia real de la matriz de sensaciones, que se hace presente en la materia pictórica. Sobre su obra, Víctor Zarza comenta lo siguiente:

⁶³⁶ Jordi Font Agulló: «Catástrofe y estética de la reaparición. Algunos comentarios sobre el quehacer artístico de Simón Saiz-Ruiz y un relato corto de guerra», en catálogo de exposición *Simeón Saiz Ruiz. J'est_un_je*, Valencia: Fundación General de la Universitat de Valencia, 2008, p. 33.

(...) es la propia definición (basada en la imagen digital) la que se encarga de cuestionar los términos en los que se efectúa la representación, mediante una saturación (pictórica) del código (digital) de referencia.⁶³⁷



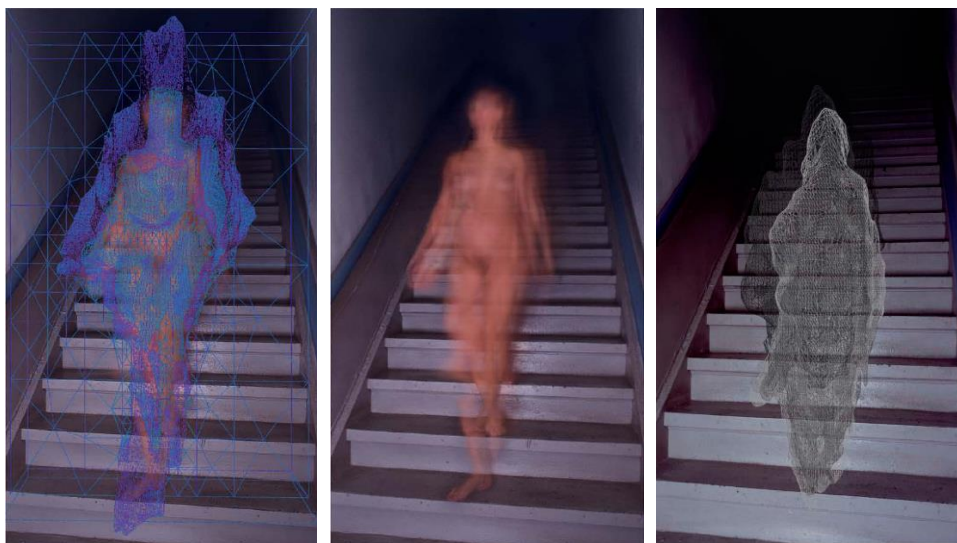
317. Javier Garcerá, *S/T Serie Take off your Shoes*, 2008

Como ejemplo significativo que relata el paso del carácter analógico al digital, desde la óptica pictórica, podemos mostrar la obra *Query*, de 2004, de Michael Somoroff (Nueva York, 1957), quien se inspira en la obra de Marcel Duchamp y Gerhard Richter con el mismo título: *Desnudo bajando la escalera*. En el transcurso de su descenso, la figura que aparece en el video pasa de su estado de representación analógica a la digital. Es posible que, en última instancia, esa imagen borrosa que deja el último rastro de Richter, sea una encrucijada temporal antes que espacial que nos avisa de la transformación que conlleva el entorno digital, una duración flexible donde lo orgánico se disuelve. A priori tenemos el desnudo físico de la visibilidad cotidiana, que se expone como objeto de deseo ante la mirada, por otro lado la insinuación de la existencia de un desnudo abstracto, casi invisible, una especie de adoración intelectual peculiarmente mágica, temporalmente modélica y matemáticamente constructiva; la conciencia alterada de un visionario que identifica el desnudo geométrico con una personificación alegórica del amor sagrado y el desnudo de carne y hueso con una ilustración del amor profano en acción. En la distancia de la altitud que proporciona la escalera es sagrado y en la cercanía que corresponde al descenso se hace profano.

En ese sentido, haciendo una analogía alegórica con la pintura, la imagen pictórica también descende la escalera, se hace 'profana', democráticamente accesible a la interacción del espectador dentro del entorno digital. Siendo asimismo, tanto una como otra imagen, la analógica o 'sagrada' y la digital o 'profana', imágenes especulares la una de la otra, pues la primera 'encarna' el código ejemplificado para la segunda y la última codifica la primera. Todo

⁶³⁷ Víctor Zarza: «La abstracción como coartada y la pintura como fondo», en catálogo de exposición *Abstaccion (s)*, Valencia: UPV, 2009, p. 35.

el conjunto representa, en definitiva, un paso del ideal de la ilusión, a lo real traducido como paradoja (dada la imposibilidad 'real' de acceso a lo real, según reflexiones lacanianas); de que el código geométrico acaba tornándose más sustancial que el cuerpo físico. La obra de Somoroff sugiere que el tratamiento informático puede suponer un estado superior de la conciencia, una extensión de la mente con la que, a través de su uso, pueden salir a la luz los procesos mentales. Un territorio que, en aplicación a la imagen pictórica, puede brindarnos el nuevo espacio de representación que posibilite el acercamiento a su práctica desde una perspectiva renovada.



318. Michael Somoroff, *Query*, 2004

Por tanto, el tratamiento que ofrece el entorno digital para la imagen se corresponde a un acto creativo explícito, expreso y manifiesto, de una inmediatez mayor que cualquier otro medio habido en la historia, que deja a la luz un carácter procesual que de por sí implica un número indeterminado de respuestas posibles, que pueden generar una progresiva adaptación a nuevas ideas. El entorno digital hace visible esos procesos generativos, a modo de selección de variaciones heterogéneas que pueden corresponder a entidades psicológicas tales como las sensaciones y emociones que experimentamos. En su aplicación práctica, el entorno digital, amplía considerablemente la creatividad a través de la exploración de lo aleatorio, lo que deriva en una mayor complejidad estética, permitiendo al artista moverse entre el límite que separa las permutaciones estables de las inestables, entre lo configurado y lo agregado o provisional, que se van interrelacionando elásticamente desde el azaroso flujo pautado que establece la intención del artista.

Como prueba y resultado de lo que ha supuesto la asimilación, por parte de determinados artistas, del paso del puntillismo analógico al pixel digital, podemos mostrar el trabajo de algunos artistas que, bajo un concepto de lo pictórico, prescinden de los soportes tradicionales de la pintura y trabajan desde la malla fluida que les ofrece el entorno digital. Por ejemplo, Joseph Nechvatal (Chicago, 1951), con pinturas que evocan la necesidad de un

contenido ampliado a través del pensamiento virtual y procesos fotomecánicos, ha proyectado el camino hacia cierto arte post-humanista. Desde esos parámetros, empezó a utilizar el ordenador para realizar sus pinturas, con la intención de trabajar con los sistemas virales del entorno informático, a partir de robots que asistían la confección de éstos. Nechvatal genera un programa para que la computadora, mediante la extensión del brazo robótico, pinte un acrílico, posteriormente éste programa es infectado con un virus de su autoría, que generará una nueva imagen independiente, que la computadora vuelve a pintar sobre la superficie anterior. En esa línea de trabajo, tratando de dar forma teórica a su praxis pictórica, en 1999 desarrolla el concepto '*viractualismo*', una idea conceptual con la que trata de crear una interfaz que intermedie entre lo biológico y lo tecnológico, en aplicación a los procesos plásticos de la pintura. Esta idea de lo viral es ampliada en el año 2002, mediante una colaboración con el programador Stephane Sikora, en un trabajo llamado *Computer Virus Project II*, a partir del trabajo de vida artificial de John Horton Conway, por el trabajo celular autómatas de John von Neumann, la programación genética algorítmica de John Koza y el arte auto-destructivo de Gustav Metzger. A favor de los procesos fluidos que puede generar el software Nechvatal declara:

La tecnología de la simulación promociona la enajenación indispensable del yo, necesaria para el estallido de la experiencia extática. Inversamente, la tecnología permite al individuo expresar reacciones extáticas de formas antes nunca posibles. (...) Esta filosofía proporciona la antítesis fundamental a la rigidez autoritaria, abstracta, mecánica y simulada del mundo.⁶³⁸

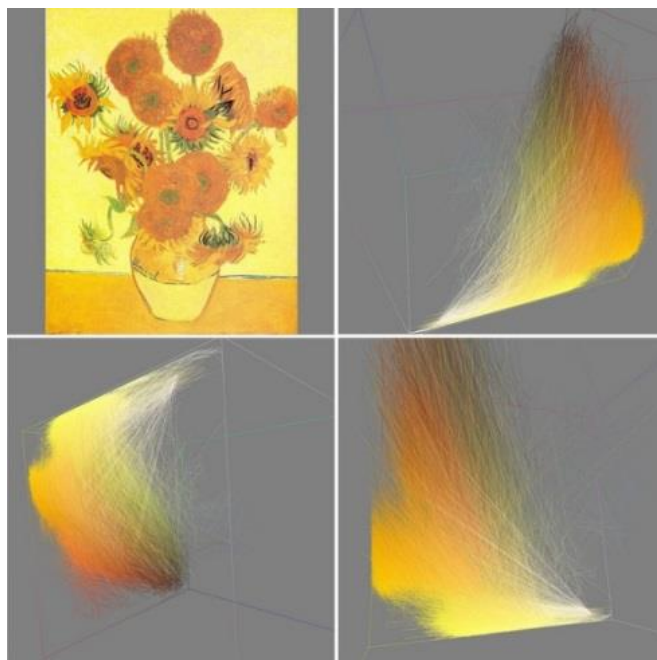


319. Joseph Nechvatal, *vOluptuary drOid décOlletage*, 2001

Siguiendo con sus trabajos sobre lo viral, en el Butler Institute of American Art en Youngstown, Ohio, en 2006, Nechvatal, realizó una exposición titulada *Contaminations* donde mostraba la correspondencia entre los virus biológicos e informáticos, a través de representaciones donde se comprueba que los virus informáticos son agentes autónomos, dando la impresión de que pueden poseer vida como los biológicos. En ese sentido, un virus

⁶³⁸ Joseph Nechvatal en Ángela Molina y Kepa Landa (eds.): *Futuros emergentes. Arte, interactividad y nuevos medios*, Valencia: Institució Afons el Magnanim, 2000, p. 78.

puede obtener información del ambiente que lo rodea, planear su curso de acción y simplemente actuar. El curso de acción de un virus en el campo *pixelado* del entorno digital, es programado con una serie de instrucciones de diferente tipo, relacionadas con la dirección, cambio de color del pixel, etc. En la exposición se presentaban programas que realizaban acciones aleatorias, que provocaban que los pixeles adyacentes se movieran y cambiaran de color, dando la sensación de estar en plena reproducción. Los virus, en la búsqueda de su supervivencia, obtenían energía al tiempo que degradaban la imagen, cuya mayor o menor actividad se podía comprobar en la mutación cromática que experimentaba el pixel.



320. Leonardo Solaas, *Walking in color space*, 2010

Leonardo Solaas (La Plata, 1971) es un artista que trabaja con generatividad y sistemas complejos. En sus propuestas suele invitar a los usuarios a interactuar emocionalmente con programas conectados al caudal de imágenes que ofrece Internet, para desencadenar un proceso de transformación y concatenación de una secuencia de imágenes compuestas por cientos de pequeñas partículas: un funcionamiento similar al que proponen las redes sociales. En cambio, en la propuesta *Walking in color space*, Solaas parte del algoritmo como herramienta fundamental para generar espacio cromáticos a partir de la descomposición de imágenes de pinturas de la historia del arte. Un experimento de código con el que visualizar las imágenes, a modo de trayectorias en un espacio tridimensional de color, que genera una línea por fila de pixel. Este modo de visualización no solo propone variaciones en la disposición del color, sino también el aspecto general de la paleta cromática que utiliza la imagen. En la esencia de la generatividad que proporcionan este tipo de piezas, el artista parte cede de su control a la creación autónoma de la máquina, en ese sentido, la forma artística se adapta a la estética que confieren las transformaciones por las que atraviesa la sociedad en la era informática, atendiendo a los cambios culturales profundos que se están gestando, que

sustituyen las antiguas estructuras jerárquicas por sistemas complejos, sistemas de control por *autoorganización*, unidad por multiplicidad, etc. De algún modo, el desafío de este tipo de arte generativo responde a su capacidad para actuar como espacios de representación híbrido que posibiliten quimeras estéticas; no solo como juegos aleatorios que originan exploraciones formales, sino aportando cierta consistencia conceptual que estructure y de sentido a su utilización.

4.1.3.- Paso de lo analógico a lo digital en la construcción de la imagen pictórica

En relación a este paso de la imagen analógica a la imagen digital, es destacable la linealidad seguida por la pintura, que Donald Kuspit señala en su texto «Del arte analógico al arte digital», donde parte de un análisis de la pintura de vanguardia que, según él, iría desde las ‘manchas de color’ de Manet al tachismo practicado por los informalistas, para situar el periodo propio de transición en que el arte pasa de un carácter analógico o tradicional a una concepción digital posmoderna, «a un arte basado en códigos antes que en imágenes».⁶³⁹ Según sus propias palabras:

Con el arte digital posmoderno la imagen pasa a ser una manifestación secundaria—un epifenómeno material, por así decirlo— del código abstracto que, de este modo, se convierte en el vehículo principal de la creatividad.

Mientras que en la era analógica ciertos procesos pictóricos que estructuraban la obra — desde el código abstracto al que se refiere Kuspit— podían quedar en segundo plano, ahora pasarán a cobrar un protagonismo fundamental, pasando a ser la creación del propio código, como concepto, la función que ha de asumir el artista. Desde esa perspectiva, ya no se trata tanto del material físico con el que la imagen es confeccionada, sino de que ésta haga aflorar el código subyacente del que se compone. En este sentido no se trataría tanto de construir una imagen en el sentido tradicional como de crear un código, un viaje que va desde la representación a la realidad autónoma que establece la abstracción del código.

Cuando la técnica deviene una influencia determinante, como sucede con los procesos pictóricos donde se utilizan los medios digitales para la producción de la imagen (pictórica), podemos decir que su condición como pintura, tal y como la conocíamos, se va abandonando en función de la creación de un metalenguaje que habla de pintura pero no es pintura. Que por algún lado de la difusa definición del concepto de lo pictórico podemos considerar pintura, pero que, en ocasiones, no se presenta con los medios tradicionales que antes considerábamos adecuados para que fuera tal. En estos casos la pintura, como medio tradicional, se utilizará como materia prima, tal y como Lev Manovich comenta:

⁶³⁹ Donald Kuspit: «Del arte analógico al arte digital. De la representación de los objetos a la codificación de las sensaciones», *Op. Cit.*, p. 11.

La nueva vanguardia ya no se ocupa de ver o representar el mundo de nuevas maneras, sino más bien de acceder y usar de nuevas maneras los media previamente atesorados. En este sentido los nuevos media son postmedia o *metamedia*, ya que utilizan los viejos media como materia prima.⁶⁴⁰

Con la inclusión del ordenador en los procesos pictóricos, después de que hayamos comprobado que el concepto arte incluye ideas abstractas, reglas formales o procesos sociales, los trabajos resultantes pueden presentarse como pseudo-investigaciones experimentales y tecnológicas, que conllevan la estética propia del medio, dado que la representación visual viene condicionada por aquella que confiere máquina. De ahí que en muchas ocasiones tengamos que hablar de *metalenguaje*, pues en definitiva es el lenguaje de la máquina el que acaba imponiendo su lenguaje, en el tipo de pinturas creadas mediante ordenador, existiendo, aun así, grados diferenciados.

Por otro lado debemos tener en cuenta que la tecnología siempre es una simple herramienta como otras, con unas especificidades técnicas que, por su condición, dejarán su rastro estético derivado, correspondiendo, en primera instancia, al sentido estético del artista la labor de dirigir dichas tecnologías si su intención corresponde a ese rastro que, por medio de ellas, se va a depositar. En definitiva, hemos de puntualizar que la simple utilización de una tecnología avanzada no supone ningún aval. Como señala Van Proyen:

Tal y como ocurría con el arte anterior, el núcleo de la cuestión reside en el tejido social de nuestro mundo tecnológico. Si queremos emprender seriamente una investigación acerca del valor del arte digital, debemos tener en cuenta el modo en que ilumina los contornos emergentes de esta textura social. Esto significa que cualquier análisis del arte digital desde el punto de vista de la especificidad de los medios que emplea o de la historia del desarrollo técnico, no sólo resultará erróneo, sino que las tesis en defensa de su relevancia cultural dependerán de las innovaciones técnicas más trascendentales de la historia tecnológica y financiera de la 'revolución informática'.⁶⁴¹

Es decir que: tal y como advierte Van Proyen, desde la óptica que confiere el entorno digital ya no es posible, como pasaba con los medios icónicos tradicionales, conllevar un análisis que tenga en cuenta la especificidad del medio, pues, en definitiva, de ser así no estaríamos haciendo otra cosa que alabar los progresos de la industria informática. Por ello, tratando de hacer una lectura determinista en defensa de nuestra tesis —la relación a la pintura con el entorno digital— no podemos más que referirnos a cuestiones de estética relativista y relacional, que implican cómo y con qué fin se usa el ambiente computacional en los procesos pictóricos. Un proceso que, como venimos advirtiendo, irá vinculado al contexto social donde se desarrolla la tecnología que se aplica a esos procesos. Porque, en realidad, la pintura que implica lo digital en alguna parte de su proceso se 'enmarca', de algún modo, dentro de la teoría de la 'estética relacional', dado que lo que procura o insinúa es un ambiente dialógico entre conocimiento, tecnología, arte y relación social, pues, finalmente, es la sociedad la que se debe encargar de dotar de sentido estético y significación simbólica a

⁶⁴⁰ Lev Manovich: «La vanguardia como software», en *Mania*, núm. 9, Universidad de Barcelona, enero 2003, pp. 43-47.

⁶⁴¹ Mark Van Proyen: «Vídeo y arte digital. Realidades virtuales e inflexiones digitales: la apropiación de los nuevos medios», en Donald Kuspit (ed.), *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 55-56.

estas creaciones, elaboradas sobre las bases de las nuevas tecnologías. Red intersubjetiva marcada por la colectividad que confiere o marca una estética consecuente del momento, como consecuencia lógica del proceso histórico. Como Nicolas Bourriaud señala:

Los años noventa vieron el surgimiento de inteligencias colectivas y la estructura "en red" en el manejo de las producciones artísticas: la popularización de la red Internet, así como las prácticas colectivistas vigentes en el medio de la música tecno y de manera más general la industrialización creciente de las diversiones culturales, produjeron un acercamiento relacional de la exposición. Los artistas buscaron interlocutores: ya que el público permanecía como un ente irreal, los artistas incluyeron a ese interlocutor en el mismo proceso de producción. El sentido de la obra nació del movimiento que unía los signos emitidos por el artista, pero también de la colaboración de los individuos en el espacio de exposición.⁶⁴²

Por tanto, el espíritu de la época viene condicionado por la colectividad, que asimila y da uso a la tecnología vigente. En ese sentido debemos referirnos a una estética digital que no sólo se halla en los cuadros de los pintores, que se hacen eco de ella, sino en todos los soportes que, desde la tecnología, usa la sociedad para fines dispares. Desde ese análisis de la estética digital, podemos destacar algunos ejemplos que nos pueden esclarecer las diferencias que marca este tipo de inmersión digital.



321. Claire Corey Ellen, *Drink of Spring*, 2006

Claire Corey (Redondo Beach, 1968) es una pionera en el uso del software gráfico aplicado a la confección de pinturas. Con él diseña formas inesperadas para crear pinturas donde las formas se imbrican entre sí, en una combinación de herramientas tradicionales y digitales. Su trabajo refleja el interés por cómo las formas derivadas del entorno digital han cambiado la forma de acercarnos al mundo. Su trabajo parte de una diversidad de procesos múltiples que interpretan libremente las irregularidades que producen las distintas armonías

⁶⁴² Nicolas Bourriaud: *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, pp. 102.

cromáticas, en fusión con imágenes fotográficas y patrones. A través de la recomposición constante de todos estos elementos, va incorporando errores hechos con la computadora. Cada paso del proceso —las luchas de la impresora, el proceso de la pintura, y los errores de la computadora— están reflejados en el trabajo final, cuyo resultado es una pintura híbrida de gran riqueza, textura y profundidad.

Todas las obras de Sean Dawson (Londres, 1964) involucran un proceso complicado que combina fotografía, proyección y pintura, donde, al igual que Corey, trata de interferir con errores provocados computacionalmente. Todo ello forma una fusión psicodélica en donde convergen colores estriados a modo de vidrio roto astillado en múltiples pedazos, como si de una especie de caleidoscopio se tratara. Colores iridiscentes que señalan que cierto patrón, que podía haber existido en un estado anterior, se ha enredado y descompuesto. Las obras de Dawson sugieren la posibilidad de una construcción tecnológica que puede encerrar su propia contradicción, una sensación que flota desde el tránsito subyacente que se establece entre las diversas capas esmaltadas, dispuestas a modo de profundidad psicoanalítica que parece indicar un mundo imaginario simulado.



322. Sean Dawson, *Amphimix*, 2008

Brian Porray (Las Vegas, 1979) emplea elementos futuristas, psicodélicos y del arte Op para crear composiciones de gran impacto visual, a través de la pintura y el collage. Porray se basa en su experiencia con el graffiti para incluir zonas pintadas con spray y construir con todo ello paisajes arquitectónicos que se asemejan en gran medida a los gráficos del ordenador, aparte de transmitir una especie de sensación interferida por códigos televisivos. El resultado,

según Jason Hoelscher aparece como: «una presentación pictórica agresiva de interrumpidos patrones, rayas y formas, que empujan hacia la discordia absoluta».⁶⁴³



323. Brian Porray, [\gg DYV3 \ll], 2011

En todas las muestras que se ofrecen —representativas de un conjunto muy amplio de propuestas en esta misma línea— se observa la influencia de la pantalla digital, de la interfaz que hace visible la red de procesos entre el usuario o artista y el programa informático. Una pantalla donde flota esa imagen compleja habitable que parece anunciar un nuevo Renacimiento. Como nos explica Donald Kuspit:

Esto sugiere que el ordenador marca el inicio de un nuevo Renacimiento de la producción artística. Como el artista del Renacimiento, el artista digital debe ser un artesano instruido —un artista que tiene que aprender un oficio al mismo tiempo material e intelectual— en un momento en que buena parte del arte parece falto de talento y *pseudointelectual*, esto es, carente de rigor lógico tanto interna como externamente. Creo que el arte digital supone una nueva esperanza para el arte en una época en la que los medios tradicionales parecían haber agotado su potencial —a pesar de su indudable utilidad como medio de expresión individual y de lo socialmente significativo que siguen siendo— y por tanto suponen una nueva forma de revitalizar los medios tradicionales.⁶⁴⁴

⁶⁴³ Jason Hoelscher: «Pattern and Deregulation: Beauty and Non-Order in Contemporary Painting», en *ArtPulse Magazine* vol. 4, nº 17, Miami, noviembre 2013, p. 24.

⁶⁴⁴ Donald Kuspit, *Op. Cit.* pp. 36-37.

En esa revitalización de la que nos habla Kuspit podemos ser testigos de nuevas formas artísticas con su propio potencial estético, creativo y visionario que abre las puertas a una exploración que puede que no haya hecho más que empezar.

4.1.4.- El feedback pintura-software.

Influencias estéticas de la imagen digital

Aparte de esta apertura a la colectividad y el cambio de paradigma estético que supone, la obra de arte confeccionada desde las premisas que marca el entorno digital conlleva el sentido de postproducción. Dado que el rol del artista pasa de su concepción tradicional de genio creador, a iniciador de procesos comunicativos. Éste ahora ya no crea desde la nada su obra genial, sino que se ayuda, inevitablemente dada la *hiperconectividad* a la que expone el entorno digital, de lo ya hecho, a modo de ready-made, para propiciar un proceso comunicativo que imbrique a la sociedad y sus inquietudes. En ese sentido el autor pasa no ya a productor como, dos años antes de la publicación de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin había señalado en su ensayo «El autor como productor», sino que con el entorno digital pasa a ser *postproductor*, concibiendo, para la actividad artística, lo ya hecho de un modo similar a como lo hicieron los dadaístas:

Pensemos hacia atrás, hasta el dadaísmo. El vigor revolucionario del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Se compusieron naturalezas muertas en billetes, en carretes, en colillas, junto con elementos pictóricos. Se ponía todo ello en un marco. Y así se mostraba al público: mirad vuestro marco hace saltar el tiempo; el más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura. Igual que la sangrienta huella digital de un asesino sobre la página de un libro dice más que el texto. No poco de estos elementos revolucionarios se han puesto a salvo en el fotomontaje.⁶⁴⁵

En la raíz de este concepto, aquello que Benjamín había señalado, éste tiene claro que el rol que le toca desempeñar al artista, en función a su relación con la cultura y la sociedad, ha de cambiar debido a la introducción de la tecnología y los medios de difusión en su proceso creativo. Esto implica, según Benjamin, un compromiso crítico y político, dentro de unos parámetros democráticos, que ayudaría a la sociedad a alcanzar el objetivo de la liberalización de la conciencia del ser humano. Un proceso revolucionario que adelantaría los pasos a dar por la sociedad. Siguiendo esta senda marcada por Benjamin, hay que tener en cuenta que en el entorno digital en que trabaja el artista actual, los materiales con los cuales trabaja su producción cambian. Ya no estamos hablando de un material de trabajo que lleva a los artistas a proceder de maneras similares, sino que ahora la nueva herramienta de producción cultural, que cada vez se imbrica con mayor incidencia en cualquier proceso artístico, es la ‘programación’ —en el sentido de creación de un *software*—, lo que puede llevar implícito la

⁶⁴⁵ Walter Benjamin: *Iluminaciones III*, Madrid: Taurus, 1975, p.125.

reinención de la propia herramienta. Lo que supone establecer diálogos con la máquina, a modo de instrucciones que crearán un código determinado. Es decir que: el modelo de artista pasa de productor a *postproductor*. Como señala Nicolas Bourriaud:

Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras del DJ y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos. (...) Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. (...) La pregunta artística ya no es: '¿qué es lo nuevo que se puede hacer?', sino más bien: '¿qué se puede hacer con?'.⁶⁴⁶

El papel asignado al *software*,⁶⁴⁷ supone la clave para entender el nuevo tipo de pintura que muchos artistas están creando en la actualidad. Un papel que, llevado al extremo, conlleva que el artista se convierta en un ingeniero capaz de conocer los lenguajes de las nuevas tecnologías para programar. Aunque lo que más suele darse es el tipo de artista que trabaja a partir de los softwares distribuidos comercialmente, explorando sus posibilidades artísticas y estéticas. La primera idea de artista, el programador, llevaría a concebir a éste como un productor eminentemente cultural que crea herramientas concebidas para ser utilizadas por la sociedad, que a su vez poseen las cualidades específicas para que los *prosumidores* actúen en ellas elaborando sus propias creaciones. Un papel de artista que, en realidad, sale ya del ámbito puramente artístico, dado que aquellos ingenieros que trabajan en la industria tecnológica actual, inventando aplicaciones y programas para que la sociedad interactúe, están haciendo justamente eso. Esto supondría ver a aquel que crea, por ejemplo, el software Photoshop, como un artista, al igual que artistas pueden ser considerados aquellos que utilizan dicho programa, explorando sus posibilidades, en aplicación a sus creaciones. Pero, en ese sentido, la conclusión no es tan sencilla, quizá se requiera, además, de un tipo de especialización de carácter conceptual o simbólico para que podamos adscribir ciertos comportamientos expresivos a la esfera del arte. En correspondencia, realizando una mirada al pasado en busca de aquella respuesta que pueda aclarar este dilema de indefinición que se plantea: ¿podríamos considerar como artistas a los fabricantes de materiales artísticos, como es el caso, ahora, del Photoshop?...Dado que, como parte esencial de su especialización, tenían en cuenta, asimismo, determinados efectos que podría conseguir el artista a través es de sus elaboraciones, lo que, de algún modo, ya estaba condicionando éstas.

En el análisis concreto de este primer tipo de artista, aquel que crea su programa, hemos de hacer referencia a las posibilidades que ofrece la democratización de la misma raíz tecnológica, traducida en la forma que aporta la filosofía del software libre y el código abierto, que permite desarrollar un software donde el código fuente está al alcance de la colectividad, siendo susceptible de libre modificación. Es decir que: las instrucciones básicas de un programa se configuran intencionadamente inteligibles, para que se pueda saber cómo

⁶⁴⁶ Nicolas Bourriaud: *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 13.

⁶⁴⁷ Se denomina *software* al soporte lógico de un sistema informático, que comprende el conjunto de los componentes lógicos necesarios que hacen posible la realización de tareas específicas, en contraposición a los componentes físicos que son llamados hardware.

funciona y que el colectivo pueda introducir sus variables, a fin de mejorarlo o aplicarlo a sus objetivos o necesidades.

En cambio, en el análisis del segundo tipo de artista correspondería a aquel que explora las posibilidades de los programas ya comercializados. La utilización del ordenador en los procesos artísticos ha originado una transformación del concepto de vanguardia en software, como resultado lógico del acontecer postmoderno, que conlleva un uso constante de la técnica hasta la asimilación total en detrimento de cierta desaparición ideológica o política originaria. En ese sentido del foto-collage, cuyos comienzos podemos situar en los procesos dadaístas de principios de siglo XX, hemos pasado a un trabajo de capas de imágenes estáticas y en movimiento: la propia interfaz que propone el entorno informático se compone de ventanas a modo de capas que se van deslizando, flotando en el espacio de trabajo u ocio. En ese sentido, el montaje o postproducción digital acelera con creces aquellas técnicas utilizadas en el ámbito analógico, aligerando el trabajo y el tiempo invertido, incluso los propios programas informáticos se actualizan atendiendo las demandas de los usuarios. En este apartado vamos a centrarnos en ese tipo de creaciones híbridas, donde la pintura tradicional y el procesado informático crean una circularidad de retroalimentación.

Este modo de trabajar nos acercará a una reconstrucción virtual de escenarios que tratan de acercarnos a una dimensión de magnitud simuladamente real, como nos explica Víctor del Río:

(...) las imágenes generadas por medio de ordenadores parten de una 'teórica' verdadera magnitud de las cosas, de un conjunto de datos numéricos de cuyo cálculo es posible obtener una imagen. Esta idea estaría vinculada con uno de los fenómenos más interesantes derivados del uso de estas nuevas herramientas. Se trata de los 'simuladores' y toda su producción de imágenes cuya intención es una reconstrucción virtual de hechos reales o ficticios.⁶⁴⁸

En ese sentido de la simulación de un escenario que pudiera corresponder a un espacio real, radica la verdadera importancia de la aplicación de los procesos informáticos a la pintura, como asistentes para la visualización. El registro de datos para la construcción del fenómeno visual correspondería, entonces, a la característica más específica y determinante de la estética digital. La conjunción de la tradicional manera de representar y la digital pueden aportarnos una nueva perspectiva con la que abordar la creación pictórica, como dice de nuevo Víctor del Río:

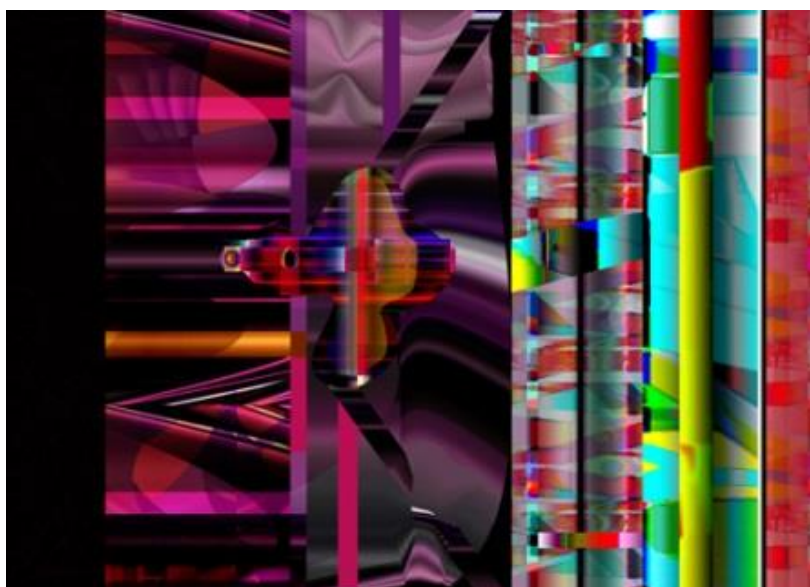
La relación entre los problemas de representación clásica y las cuestiones que hoy surgen en torno a las herramientas informáticas de producción de realidades podría hacernos acuñar el concepto de una 'perspectiva digital'. Las cuestiones surgidas en este contexto responden a los avatares propios del nacimiento de un nuevo punto de vista sobre lo real. Algo que equipara este proceso a la génesis de un modelo perspectivo.⁶⁴⁹

Desde la búsqueda de nuevas representaciones asistidas por los procesos de trabajo del entorno digital, Javier Puértolas (Binéfar, 1947) posee una dilatada carrera con etapas diferenciadas. Tras una pintura informalista, con algunas referencias figurativas, comienza su

⁶⁴⁸ Víctor del Río: «El cuerpo y la génesis de la perspectiva. Entre el Renacimiento y la imagen digital», en Domingo Hernández Sánchez: *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, p. 245.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 247.

búsqueda de un lenguaje pictórico más abstracto y depurado, donde utiliza la fotografía. Desde el momento que descubre el software Photoshop como herramienta de trabajo, su actividad pictórica comienza a dinamizarse. El resultado es la realización de imágenes mucho más complejas y más detallistas, con diferentes estructuras, que corta y pega mediante Photoshop. Utiliza colores acrílicos, contrastados y puros, a la hora de trasladar esas composiciones —que ensaya previamente con el programa— al espacio del lienzo. Su intención es expresar que la tecnología con la que convivimos ha creado un mundo ficticio, fragmentado, sintético, estridente y artificial para nuestro deleite estético. Un hecho que viene alimentado por una cultura que la imagen de la televisión, la publicidad y ahora internet se encargan de hacernos llegar. Una dinámica que ha ido anidando en una especie de mundos interiores que podemos revelar como si de una visión microscópica se tratara, a modo de heterogénea enciclopedia de formas posibles. Una mirada obsesiva hacia la fragmentación, la compartimentación y la repetición, donde la acción de formalización es ya pensamiento o acontecimiento complejo.



324. Javier Puértolas, *Eclipsado por su fama*, 2008

El proceso creativo de Juan Zurita (Aguaviva, 1975) parte del registro videográfico para posteriormente tratar la imagen digitalmente. En esta fase realiza un viraje y ‘posterizado’ de los fotogramas seleccionados del video; con ello diluye perfiles y mezcla campos de color hasta rozar la abstracción. Instantáneas de la vida cotidiana que son trasladadas a la representación mediante un meticuloso proceso pictórico.⁶⁵⁰ La utilización del software posibilita la fragmentación de los urbanitas, que contamina de una estética de lo tecnológico, como filtro delator de su condición presente. Zurita ejecuta sus pinturas con una pulcritud quirúrgica que asemeja un proceso mecánico. Sobre el fondo figurativo aparecen formas que se asemejan al

⁶⁵⁰ Carlota Santabárbara: «Juan Zurita. Overwrite», en catálogo de exposición *Juan Zurita. Overwrite*, Zaragoza: Galería A del arte, 2015, p. 3.

pixel y líneas que parecen haber sido dibujadas con el ratón del ordenador. Un trazo nítido que nos hace pensar que estamos directamente ante una pantalla digital.



325. Juan Zurita, *CKL1001*, 2010

Fermín Moreno (Bilbao, 1970) reflexiona sobre la práctica de la pintura mediante relaciones de hibridación a partir de otras disciplinas artísticas. La intención de expandir el medio pictórico le conduce a un feedback entre las imágenes de síntesis y la pintura, así como su disposición *instalativa*. Desde esos parámetros, Moreno trata de desarrollar proyectos experimentales que aumenten los grados de complejidad de la pintura, para lo cual investiga sobre otros soportes y materiales no convencionales, articulando en base a ellos los principios conceptuales y formales de la pintura, además de sus posibilidades de relación, configuración y adecuación. Su proceso artístico se determina a partir de la aplicación de un sistema permanente de elecciones entre las que escoger, que establece un conjunto dinámico pero racional. En ese sentido resultan significativas las palabras de Fernando Castro Flórez en referencia a la pintura de Moreno:

Nos encontramos en una situación en la que se ha consumado lo que Michael Fried denominara teatralidad, esto es, un desplazamiento hacia una situación de impureza que, en el caso de la pintura, rompe con las ortodoxias modernistas. Si, por un lado, el collage (o el bricolaje), sigue siendo el procedimiento referencial, también se aprecia una disolución de las fronteras entre los géneros que lleva a una expansión de la pintura en la que la sedimentación fotográfica o la disposición *instalativa* cobran extrema importancia. Fermín Moreno es un ejemplo perfecto de pintor que desborda los límites tradicionales para generar una obra en la que asume tanto los

procesos de la abstracción redefinida cuanto integra la *procesualidad* cibernética en su voluntad compositiva.⁶⁵¹



326. Fermín Moreno, *A #01*, 2001



327. Ismael Iglesias, *V of Violet*, 2012

Cercano a la estética de Fermín Moreno, Ismael Iglesias (Durango, 1974) también opta por la hibridación de procedimientos plásticos desde una actitud relacional con nuestro sistema cognitivo. Expresión de complejas tramas perceptivas que enmarañan nuestra concepción del mundo. En ese sentido, trata de expandir la pintura como dispositivo adecuado para la cognición, rebasando los límites del cuadro en ocasiones, experimentando sobre las

⁶⁵¹ Fernando Castro Flórez: «Consideraciones fractales sobre la pintura de Fermín Moreno», en catálogo C Faces. Fermín Moreno Martín, Bilbao: Gobierno Vasco, 2003, p. 5.

correspondencias entre lo físico y lo simulado, que potencian los efectos de irrealidad. En el sentido de tratar de descubrir la virtualidad que se esconde tras la apariencia, descubre los ritmos sustanciales a través de una disposición compositiva más minimalista que barroca. Cartografía mental y sensorial que trabaja a diferentes escalas y tiempos simultáneos, que anulan distancias a través de la realización mestiza; entre lo orgánico y lo tecnológico, la imaginación y la realidad. Como dice Elena Caranca:

Ismael Iglesias continúa buscando las posibilidades de la pintura, indagando posibles nuevas maneras de relacionar sus obras con el espacio expositivo. Analiza la situación de la imagen ante las nuevas tecnologías afanándose en crear espacios pictóricos, espacios contruidos que parten de espacios virtuales y la posibilidad de la abstracción ante imágenes fotográficas o informáticas, investiga en esas imágenes y las lleva a la pintura.⁶⁵²



328. David Bayus, *Elevator*, 2013

David Bayus (Johnson City, 1982) desarrolla una práctica multimedia densa. La pintura, la fotografía, la escultura y el grabado son utilizados como métodos digitales y analógicos de producción. Explora los proyectos desde una frontera donde la creación de imagen y su diseminación se entrecruzan. La documentación, previamente catalogada, y su relación al género del bodegón suponen el punto de partida para unas pinturas mixtas, que traslada al soporte tras el proceso que establece la lógica del entorno informático. Bayus considera que la elaboración de los objetos de arte guardan un propósito exclusivo de documentación; un sostén para el verdadero cuadro virtual, que no se ve. En el reprocesado digital confecciona

⁶⁵² Elena Caranca: «My Way», en catálogo *Ismael Iglesias 2000-2010*, Portalea, Fuckchurches, 2011, p.8.

estos 'documentos' a partir de la técnica *macrofotográfica*, utilizada a menudo para la documentación médica y arqueológica, confiriendo al conjunto una estética de alta resolución. Tras ello, sobre una impresión previa, se aplican los estratos de pintura, inspirada en el retoque manual de fotografías. Las obras de Bayus exploran las prácticas alternativas de documentación, aquellos efectos atractivos de la resolución hiperreal que convierte todo en artefactos y monumentos digitales, además de plantear cómo se subvierte la complejidad de la diseminación de la imagen actual.



329. Steve Budington, *Lines of Vision Re-Drawn (4)*, 2013

Las pinturas de Steve Budington (Corning, 1978) reflexionan sobre el límite entre lo natural y lo protésico. El artista estudia las partes del cuerpo humano y reemplaza lo orgánico por lo manufacturado. Al quitar esas partes el cuerpo las separa de su contexto, reduciéndolas a una forma física fundamental, desafiando a las asociaciones potenciales que cada una evoca en el espectador. En esas operaciones, que realiza digitalmente para transportar el resultado posteriormente al lienzo, Budington parece pedir prestado el vocabulario plástico de Salvador Dalí el tratamiento blando de la forma. Las obras de Budington consideran nuestra habilidad contemporánea para monitorizar las imágenes, a la vez que cuestionan nuestra capacidad para parcelar en compartimentos el cuerpo humano. Compartimentación que tiene que ver con la que conlleva la ciencia médica sobre los organismos, aislando y exagerando el acercamiento a sus partes. Desatendiendo la creación bíblica del cuerpo humano a imagen y semejanza de Dios, Budington juega a rehacer el relato situando a los humanos como anfitriones para circuitos y múltiples electrodos que giran alrededor de su sistema nervioso. Algo que nos

obliga a replantearnos qué papel desempeña la ciencia en nuestras vidas y reflexionar sobre nuestra propia naturaleza.



330. Josh Podoll, *Untitled*, 2010

Las pinturas de Josh Podoll (Seattle, 1972) tratan de sugerir concentraciones de energía, a modo de vibración silenciosa de sensaciones. Podoll medita la situación de los elementos mientras realiza sus pinturas, presentándose como el momento dónde los traslajos meditativos coinciden con el espacio vital, como instante confluyente. Estas abstracciones radiantes de Podoll presentan un efecto integral del espíritu digital de la época en que son concebidas, planteamiento que obliga al ojo a moverse a diferentes velocidades por la piel de la imagen. Una experiencia óptica que demuestra que las pinturas son instrumentos de pensamiento; mantras que zumban silenciosamente.

Toby Ziegler (Londres, 1972) se pregunta si el ordenador transforma los géneros tradicionales como la pintura. Esa cuestión basa su trabajo, lo que le lleva a desarrollar una estética específica con referencias al Op Art y a las variables informáticas de Manfred Mohr, artista pionero en la aplicación de la computadora con fines artísticos, destacando sus trabajos basados en estructuras de cubos e *hipercubos*.. Algo crucial para Ziegler es la combinación entre bocetos digitales y realizaciones analógicas de carácter pictórico.⁶⁵³ De esta forma trata de romper la perfección informática construyendo una creación híbrida. A la vez que da un valor especial a lo manual, otorga un poder *multiperspectivista* aun mayor a los soportes reflectantes sobre los que suele situar sus composiciones. Con estas pautas, Ziegler se empeña en captar la esencia artística de las cosas que, en conjunción con el tratamiento informático,

⁶⁵³ Hans Werner Holzwarth (ed.): *Art Now Vol. III*, Köln: Taschen, 2008, p. 536.

fluyen hacia una información abstracta. Añadiendo elementos orgánicos a sus estructuras geométricas digitales, interfiere en el sentido material, técnico, matemático y óptico de estas disposiciones, reinterpretando, de algún modo, la tradición pictórica renacentista.



331. Toby Ziegler, *The Hedonistic Imperative II*, 2006



332. Luis Gordillo, *Aparición-lagrima C*, 2014

Luis Gordillo, del que ya hemos tratado anteriormente al hablar de su relación con el medio fotográfico (cfr. 3.3.1.), también experimenta con las posibilidades que le puede ofrecer el entorno digital. La introducción de este feedback enfría el proceso directo sobre la superficie del lienzo, pues para la elaboración de estas representaciones asistidas, Gordillo parte de estudios en el ordenador, a partir de fotos de otros cuadros anteriores. En su reprocesado informático, estas imágenes son transformadas mediante collages sucesivos que son retocados hasta llegar a un boceto terminado; una maqueta que puede dar pistas para la resolución del cuadro o aportar una matriz que ramifique la imagen en otras tantas que luego interviene, una vez que salen del plóter, con pintura física. Respecto a cómo Gordillo hace suyos los procesos digitales, según palabras de Daniel Verbis:

A pesar de su predisposición a la pintura de acción, la obstinación en investigar las consecuencias que, en las artes visuales, producen los dispositivos multiplicadores de la imagen, hace que, reinventando su pintura, Gordillo dé una lección magistral de cómo retorcer un proceso para que se amolde a una idea. O, dicho de otro modo, cómo aunar destino y pensamiento reconciliando el tiempo que nos ha tocado vivir con lo propio del ser.⁶⁵⁴

4.2.- ESTRATEGIAS ALEGÓRICAS DE LA PINTURA EN EL CONTEXTO DIGITAL

La finalidad de este apartado conlleva comprobar los territorios del espacio virtual, que propone el entorno *transmedia* digital, con los que es posible relacionar la imagen pictórica actualmente, despojada en muchos casos de su fisicidad o desmaterializada y transfigurada en una presencia física y específica. Los nuevos escenarios que propone el contexto digital se prestan a la generación de nuevas estrategias, narrativas y estéticas que los pintores no han tardado en aprovechar, como espacio donde desarrollar ciertos procedimientos alegóricos que pudiéramos calificar de *metapictóricos*. José Luis Brea concibe el 'procedimiento alegórico' como el punto de confluencia de una estética del acontecimiento preocupada por anudar relaciones de sentido. Un campo en el que «toda significancia es flotación a la deriva, destino *infijable*; todo lugar es virtual asiento de indefinidos potenciales de sentido en perpetua fuga».⁶⁵⁵ Lo que representa un nuevo modo de concebir y, sobre todo, escenificar la creación pictórica, que trata de lanzar relaciones con un contexto eminentemente actual al tiempo que ramifica su mensaje hacia el espectador, tratando de implicarlo en una situación relacional abierta a los reconocimientos de los diferentes espacios que pone en juego el artista. Recurrencias creativas que Brea no duda en hacer corresponder o relacionar con la tendencia neobarroca ensayada por Calabrese, dadas las multiplicidad de estrategias de simulación, la

⁶⁵⁴ Daniel Verbis: «Devenir Gordillo», en VV.AA. *Luis Gordillo. Iceberg tropical*, catálogo de exposición, Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 234.

⁶⁵⁵ José Luis Brea: *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid: Tecnos, 1991, p. 29.

sobreabundancia de medios de comunicación implícitos en los discursos de muchos de los artistas, la saturación de imágenes de la sociedad de consumo que evocan las propuestas de éstos, el artificio, etc., en busca de una «potencia alegórica para aludir a algo otro».⁶⁵⁶

Aunque a continuación vayamos a hablar de aquellos casos en los que la pintura se relaciona con entornos específicos que desarrollan las nuevas tecnologías, dentro de las estrategias alegóricas que desarrolla la pintura contemporánea pudiéramos reconocer todas aquellas que desarrollan una tendencia hacia procedimientos de interrupción, fragmentación, yuxtaposición, desplazamientos y suspensión. Algo que, en realidad, la pintura siempre ha hecho, pero que ahora está teniendo lugar de una manera en que las características de lo biotecnológico del momento presente estén imbricadas de un modo radical y visiblemente palpable.

4.2.1.- Pintura e Internet

Desde que empieza a funcionar Internet, orientado al uso público de toda la sociedad con los recursos necesarios para la conexión, proceso que se inicia a finales de los ochenta y toda la década de los noventa, comienza a causar curiosidad en los artistas y a ser utilizado como banco de pruebas para sus expresiones artísticas. Alguien que teoriza sobre ello, observando el medio como algo positivo, es Hakim Bey en su libro *La zona temporalmente autónoma* (1991), un espacio donde todo tiene cabida; incluso aquellos comportamientos subversivos que sabotean la propia configuración de la red. Pero lo interesante que observa Bey es su nivel de apertura y horizontalidad estructural. Un lugar interminable en constante creación-destrucción, reconfiguración y adaptación. Un medio que *transcodifica* los medios de comunicación anteriores para integrarlos de manera sintética y disponible al usuario en todo momento; digamos que en este nuevo espacio los medios tradicionales se ven transcendidos, subsumiendo el pasado bajo el manto de la estética digital, que ofrece la imagen flotante de la red de Internet.

Con la instauración de este nuevo medio en nuestras vidas no quiere decir que la pintura vaya a desaparecer, sino que, visto como una herramienta y espacio de creación y exhibición diferente al tradicional, podemos afrontar su análisis en relación a la pintura desde una vertiente amplificada, que conlleve observar los cambios producidos en la creatividad de los pintores. En aquellos artistas que han optado por deshacerse de la materia física en general para realizar su obra, pasándose al espacio virtual que ofrece Internet, podemos decir que se ha producido una transfiguración total, una estrategia *desmaterializadora* que tampoco tiene por qué ser así hasta sus últimas consecuencias pues, si la obra ofrece la posibilidad, puede materializarse físicamente en el lugar determinado, a partir de las indicaciones previas del artista. Una situación que regenera la concepción artística porque, en realidad, en este nuevo

⁶⁵⁶ *Ibíd.* P. 11.

espacio, si Benjamin estableció que a causa de la reproductibilidad mecánica desaparecía el aura, una obra concebida para internet ya no puede contener otra cosa que aura, si efectivamente cumple su papel como obra de arte; en todo caso hubiéramos pasado del enfriamiento del aura del fetiche objetual al calentamiento del aura que ofrece el fetiche visual ofrecido por medio de la pantalla. Dado que, como considera José Luis Brea, todavía existe una memoria subyacente en lo digital que nos remite a un estado *aurático* anterior, lo que hace que éste no desaparezca sino que se desplace en la actualidad:

De manera que aquella percepción de una distancia —por más que se haya vuelto una distancia milimétrica, digital, una *microdistancia láser*— en la absoluta proximidad abstracta, que impregnaba de religiosidad la experiencia de lo artístico, reverbera aun en su forma más contemporánea, aunque sólo sea como memoria subterránea, latente.⁶⁵⁷

Si hablamos de aquellos artistas que han encontrado Internet como su soporte de intervención, estamos hablando de net.art, que nace a finales de 1994 con la aparición de una serie de páginas y comunidades orientadas a producir arte utilizando como medio las redes *telecomunicacionales* electrónicas, lo que sería conocido posteriormente como Internet. Un espacio para la representación donde distinguir cuáles de estas obras seguirían adaptándose al concepto de lo pictórico supone una tarea sumamente compleja. Dichas obras mantienen su coherencia dentro de internet, pues han sido concebidas para que ese sea su espacio expositivo. Como características propias de este tipo de obras podemos señalar: las propiedades técnicas y de dimensión procesual o interactiva que pueden ofrecer, es decir: la interacción mediante hipervínculos, a las que se suman las propias del espacio virtual concreto.



333. Brueghel, *The Fall of the Rebel Angels en la interfaz de LaFiac*, 2012

Tal es así que los mismos organizadores de ferias de arte se proponen la excusa pictórica para lanzar sus propuestas desde la plataforma de internet. Tal fue el caso de la tercera edición de LaFiac francesa, en 2012, alternativa de la conocida FIAC, que reunía en una misma interfaz, recreada a partir del cuadro de Brueghel *The Fall of the Rebel Angels*, 27 proyectos de una generación de artistas que utilizan Internet como medio. El proyecto, según los comisarios, apuntaba a señalar el deterioro del estado de bienestar, así como a aquellas

⁶⁵⁷ José Luis Brea: *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991, p.3.

actitudes rebeldes y dinámicas de las redes sociales, que había que buscar entre la correspondencia que habían establecido de éstas con los ángeles de Brueghel, desde los que se accedía a las obras de los artistas seleccionados. La elección de *The Fall of the Rebel Angels*, según los comisarios, representa un anacronismo entre la pintura y las obras digitales, que permite a los espectadores acercarse con otra mirada, a la pintura de Brueghel y las obras de net.art al mismo tiempo. *The Fall of the Rebel Angels* es un ejemplo para explicar que hay un continuo entre la pintura y el arte en Internet.



334. Manuel Fernández, *BG Painting 001*, 2013

A diferencia de la aplicación anterior, Manuel Fernández (Málaga, 1977) trabaja desde el medio digital pero con un concepto pictórico en sus series. Del mismo modo que el expresionismo abstracto usó el error y el azar como método para encontrar una estética desconocida, su serie *BG Paintings* emula un proceso ilegítimo: el error visual producido en la corrupción de los archivos digitales. A diferencia del citado expresionismo, en su caso las imágenes son pintadas virtualmente, pues la edición se preestablece como disponible para el programa de tratamiento digital. La estética de la imagen, por tanto, evidencia un proceso totalmente inserto en la era de digital, de su publicación y de la distribución vía Internet. Estas imágenes están a medio camino de los dos estados, pues son capturadas en un proceso intermedio del archivo, entre la descomposición para ser transmitido en la red y su recomposición en el punto del destino. La estridente paleta de color está inspirada en la pintura amateur que se puede ver en Internet y la cultura popular.

Como artista a la vanguardia de los procesos tecnológicos, que posibiliten ampliar su campo de actuación, está el caso de Alberto Porta (Barcelona, 1946), más conocido con el pseudónimo de Zush o el de Evru, posteriormente. En 1994, presenta 'Arte para curarte' en la

Galería Joan Prats de Barcelona, bajo la idea beuysiana de que cada persona lleva a un artista dentro, un concepto que más tarde se materializa mediante un programa de pintura digital denominado 'Tecura'. Este programa, al cual el usuario puede tener acceso mediante internet, proporciona las herramientas necesarias para crear obras pictóricas digitales. En este contexto, el programa funciona como una metapintura que incita a los usuarios a que hagan aflorar su creatividad individual. Para comprender los intereses que persigue Zush-Evru con sus propuestas, son significativas las siguientes palabras de Claudia Gianetti:

Evru comparte con Jheronimus Anthonissen van Aken, alias Bosch (Bosco) —su pintor predilecto— no sólo el hecho de haber asumido otro seudónimo como artista, sino tanto la capacidad de transgredir la «lógica» del discurso de la realidad y generar mundos como si de microcosmos virtuales se tratasen, como el interés por el absurdo y las aberraciones humanas. Su conciencia de que la locura es una experiencia de libertad y su territorio —el mundo—, un teatro (o circo) cotidiano, le induce a establecer un diálogo entre lo mental (psico) y lo digital (procesamiento técnico) a través del tratamiento analógico-manual (*PsicoManualDigital*). La interfaz se transforma en su espejo.⁶⁵⁸

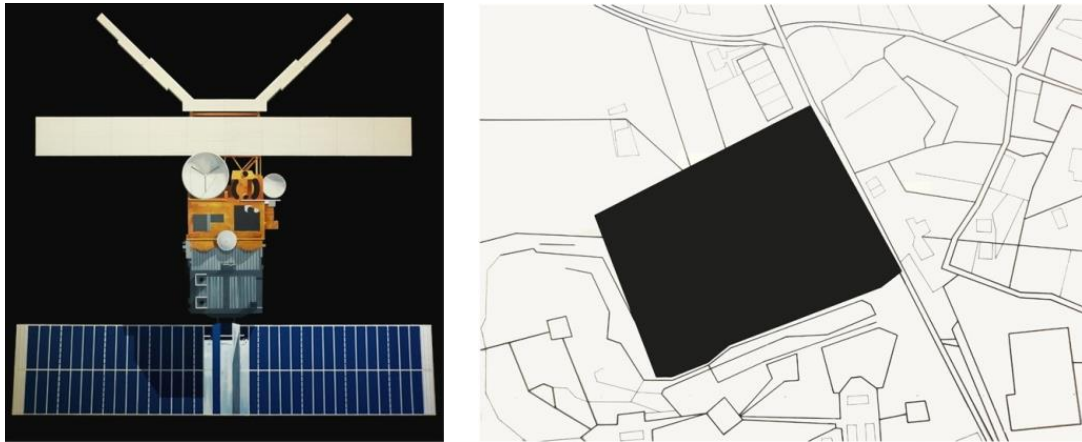


335. Evru, *Tecura*, instalación interactiva en la exposición *Máquinas y Almas*, 2008

El trabajo de Julio Sarraimián (Logroño, 1981) versa sobre el concepto de paisaje, desde las diferentes ópticas que en la actualidad las nuevas tecnologías nos permiten visibilizarlo. Hay lugares que no existen, según su interpretación. El proyecto *Nowhere* trata de indicarnos la censura existente en la cartografía por satélite, jugando con lo que está oculto o visible en el estudio del territorio. Para ello se ayuda de la plataforma de información geográfica *Google Maps*, que establece mapas visibles del territorio terrestre, siendo accesible a través de la conexión a Internet. Lo que trata de revelar con este proyecto, que traduce en cuadros que

⁶⁵⁸ Claudia Gianetti: «Sin abstracción no hay cambio posible de paradigma. Breves reflexiones sobre la obra digital de Evru», catálogo de exposición *De Zush a Evru*, Madrid: SEACEX, 2006, p. 158.

relaciona con el género pictórico del paisaje, son las tensiones existentes entre el derecho a la información de los individuos y las medidas que toman los estados para limitar los daños potenciales a la seguridad nacional. Estos lugares, paisajes o territorios se distorsionan, *pixelan* o difuminan con la intención de que sean 'borrados' del mundo. Dentro de este tipo de territorios se encuentran complejos militares, centrales nucleares, bases aéreas o lugares de los que desconocemos el uso de sus instalaciones.



336. Julio Sarraimián, *The eye y 37 39 30.24 -1 0 48.79. (Nowhere)*, 2014

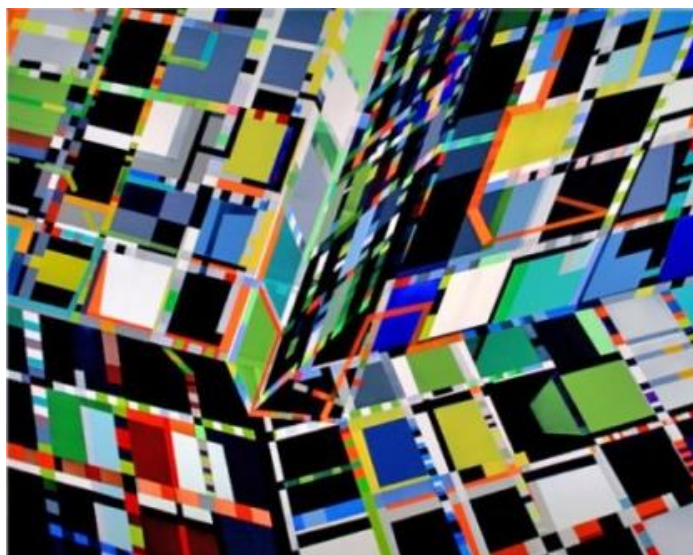
4.2.2.- Realidad virtual, realidad aumentada, videojuego y pintura

Realidad virtual y pintura

Entre lo real y lo virtual existen pasos intermedios dependiendo de la cantidad de entorno que haya sido generado por ordenador. Estados que irían del completamente real al completamente virtual, pasando por la realidad aumentada y virtualidad aumentada, dependiendo de la síntesis del entorno. En ese sentido Paul Milgram y Fumio Kishino diferencian entre entorno real, realidad aumentada, virtualidad aumentada y entorno virtual.⁶⁵⁹ En concreto, la realidad virtual es una simulación de un entorno real o imaginado que se puede experimentar visualmente en las tres dimensiones de anchura, altura y profundidad, pudiendo proveer, adicionalmente, una experiencia interactiva visual, en un movimiento a tiempo real con sonido y posiblemente con retroalimentación *háptica* o de otro tipo. La forma más simple de realidad virtual es una imagen 3D que se puede explorar de manera interactiva en un ordenador personal, normalmente por medio de la manipulación de teclado o ratón, de tal forma que el contenido de la imagen se mueve en la misma dirección, se acerca o se aleja. Dentro de estas simulaciones podemos distinguir entre las que simulan entornos reales, como el interior de un museo, o aquellas que generan un entorno ficticio

⁶⁵⁹ Paul Milgram y Fumio Kishino (1994). "A taxonomy of mixed reality visual displays." *IEICE Transactions on Information Systems*, Vol E77-D, nº 12, Diciembre de 1994

como puede ser el usado en los videojuegos, un concepto que está más cercano al de entorno virtual. La virtualidad aumentada, que anteriormente citábamos, correspondería a un entorno virtual que puede ser aumentado mediante la inclusión de videos, texturas o sensaciones del mundo real, que hacen más cercanos los objetos virtuales que genera esta realidad.



337. Torben Giehler, *Suspended Animation*, 2005

Hay artistas atraídos por la estética que generan los entornos virtuales; tal es el caso de Torben Giehler (Bad Oeynhausen, 1973), cuya pintura supone una reinterpretación de las retículas y mallas que sirven de soporte para la construcción de realidades en el entorno digital. Para sus representaciones toma como referente una variedad de situaciones relacionadas al actual mundo tecnológico y virtual como pueden ser: simuladores de vuelo, videojuegos, industrias de animación, pantallas de visualización de datos, etc. En esa asociación estética, las obras de Giehler transmiten un ambiente de viaje virtual, un sentido de movimiento y distancia basado en la atmósfera de los medios interactivos. Su pintura es un diálogo entre lo real y lo virtual, entre la pintura y los medios digitales. Tal y como sugiere Merrily Kerr:

La realidad virtual que surge de un proceso de manipulación informática, menos habitual en la pintura, impregna la vida cotidiana. Las cuadrículas que se extienden de manera ubicua sobre la superficie de la tierra en estos cuadros son una manifestación visible de la red de comunicación humana, cada vez más extensa, a la que se accede a través de internet, del correo electrónico, de los teléfonos móviles, los satélites y las señales televisivas.⁶⁶⁰

A partir del ejemplo seleccionado podemos comprobar que, dentro de este guiño a la estética de los entornos virtuales mencionados, pudieran entrar muchos de los artistas que actualmente están trabajando en una línea similar. Es aquí donde, por otro lado, vemos cierta limitación de la pintura tradicional frente a este tipo de inmersiones que ofrecen los nuevos

⁶⁶⁰ Merrily Kerr: «Huida del planeta Tierra», en catálogo de exposición *Torben Giehler*, Salamanca: CASA, 2003, p.7.

medios, de las cuales se limita a imitar la estética que éstos ofrecen. Bien distinto sería la investigación de la existencia de piezas realizadas para entornos específicamente virtuales, pero que traten visiblemente el concepto de lo pictórico. En ese sentido, la edición del festival *Artfutura 2003* se tituló *Pintura estirada. La palabra pintada*, en clara alusión a que muchas de las conquistas que el medio pictórico ha alcanzado durante su historia son incluidas con naturalidad en la postproducción y manipulación de productos de la industria del cine, la animación, el videoclip musical, el videojuego, etc. Desde esta perspectiva, si libros como *El arte en estado gaseoso* (2003), de Ives Michaud, o *Arte ¿líquido?* (2007), de Zygmunt Bauman, nos avisan de que el arte y la estética han desbordado sus límites para invadir la cotidianeidad, no es que se hayan acabado sino que se han expandido. Podemos observar que lo mismo ocurre con el concepto de lo pictórico, que ha traspasado su umbral para inmiscuirse en los procesos de los productos de la industria digital orientada al consumo y al ocio.

Realidad aumentada y pintura

La realidad aumentada supone una tecnología novedosa en plena evolución que nace a partir del concepto de realidad virtual. Se está comenzando a aplicar cada vez más frecuentemente a campos como el arte, la educación, la medicina o la ingeniería. Según Michel Beaudouin-Lafon:

(...) la realidad aumentada reconoce que la gente está acostumbrada al mundo real, el cual no puede ser reproducido de forma fidedigna en un ordenador. Por lo que la realidad aumentada lo que hace es construir en el mundo real aumentándolo con capacidades computacionales. (...) en lugar de insertar al usuario en un mundo generado por ordenador, la realidad aumentada recubre el mundo real con el mundo virtual, o incrusta/fusiona ambos mundos⁶⁶¹

Es decir que: estamos hablando de una ampliación del mundo a partir de las representaciones ficticias que ofrecen los dispositivos; un amplio abanico informativo que nos transmite datos extra de la realidad, y que, incluso, puede llegar a aportar ciertas cualidades sensitivas al usuario. Esto plantea una investigación y un desarrollo de aquello que extiende la visualidad, para aumentar la ilusión de percepción del entorno físico. Podríamos hablar de realidad mediatizada, como aquella posibilidad de eliminar, alterar, reducir y cambiar de manera significativa aquello que nos rodea.

Hablar de las posibilidades que lo mencionado conlleva para la pintura es difícil de calibrar, pues esto pudiera considerarse como una pintura en sí misma, ya que cumpliría un programa similar al propuesto por la pintura tradicional, en el sentido de concebir los cuadros como aperturas visuales hacia el conocimiento de datos que ayudaban a conocer con más detalle determinadas realidades o sucesos acaecidos en la historia. Para encontrar, entonces, ejemplos dentro del contexto artístico, donde la pintura se ve influenciada por la realidad aumentada, tendríamos que remitirnos a aquellas obras que, con una intención artística específica dentro del concepto de lo pictórico, mezclan lo real con la realidad aumentada, posibilitando la interactividad a tiempo real, acercándose a la percepción que el espectador puede tener dentro de su vida diaria. Quizá una técnica que cumple estos registros, sería la técnica holográfica interactiva, medio que ya hemos adelantado en el capítulo anterior (cfr.

⁶⁶¹ Michel Beaudouin-Lafon: «Beyond the Workstation: Mediaspaces and Augmented Reality», en *People and Computers*, Cambridge: University Press. IX. 1994, p. 14.

3.3.3.). En ese sentido, la industria cinematográfica está investigando y aplicando muchas cuestiones que comprende la realidad aumentada. Es por eso que, quizá, no podamos ya hablar de una disciplina concreta y que, por tanto, tratar de acercar estos conceptos a una cierta especificidad pictórica no tenga mucho sentido. Sin embargo, la realidad aumentada puede servirnos para mirar la tradición de la pintura de otro modo; de hecho se están construyendo programas y aplicaciones que permiten entrar en cuadros, animados digitalmente, para interactuar en la representación, como si pudiéramos hacer un viaje en el tiempo para introducirnos en la época de la pintura. Este tipo de aplicaciones, de realidad aumentada en relación a la pintura, suponen una posibilidad de expansión del medio que ya alguna industria del mercado digital está explorando: por ejemplo, la aplicación para dispositivos móviles ARART que ‘da vida’ a cuadros.

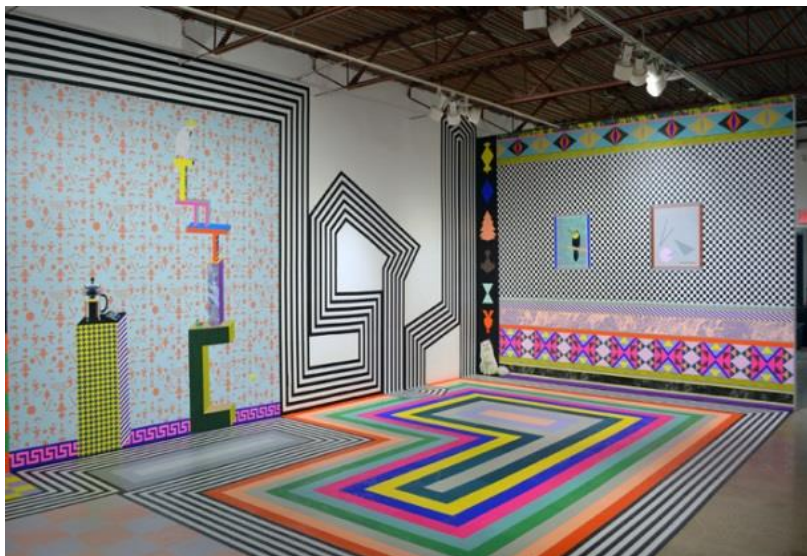


338. Amir Baradan, *Frenchising Mona Lisa*, 2011

Más allá de la realidad aumentada, se habla de una posibilidad futura de realidad *immersiva*, que por el momento es todavía una teoría. Se trata de poder llegar a introducirnos en una realidad que sea *tan real* como la realidad misma. Algo en lo que, por ejemplo, reflexionaba la película *The Matrix* (1999) y otras, donde ya la pintura u otra actividad pudieran desarrollarse como en la realidad misma. Todos estos cuestionamientos, que plantean reflexiones filosóficas para el hombre, representan límites o retos que están por investigar. Digamos que todas estas cuestiones representan un punto de singularidad, cuyo objetivo alcanzado, traspasando las limitaciones técnicas que todavía no se hallan resueltas, sería como traspasar al otro lado del espejo: entrar dentro del cuadro para ser partícipe de la ilusión que presenta. Nos referimos entonces a poder resolver el problema entre el espacio físico del sujeto y la extensión de la realidad virtual, así como llegar a transmitir información directamente al cerebro, como en las reflexiones que desarrolla el experimento imaginario del ‘cerebro en una cubeta’ (revisión contemporánea de la hipótesis del ‘genio maligno’ propuesta por René Descartes en sus *Meditaciones metafísicas* (1641). De lo primero existe ya mucho avanzado, como esferas que permiten el movimiento en todas las direcciones; de lo segundo,

la compañía Sony, en 2005, patentó una idea no invasiva para transmitir datos directamente al cerebro incluyendo información sensorial.

En la línea de las intervenciones en espacios reservados al mundo del arte, en particular aquellos mundialmente consagrados, el artista Amir Baradaran (Tehran, 1977) creó un vídeo de 52 segundos en el que aplica una transformación de la *Mona Lisa* y lo 'situó' frente a la obra real en el museo del Louvre en París. Aquellos visitantes equipados con el dispositivo y el software adecuado pueden visualizar la obra de Baradan en su visita al museo francés.



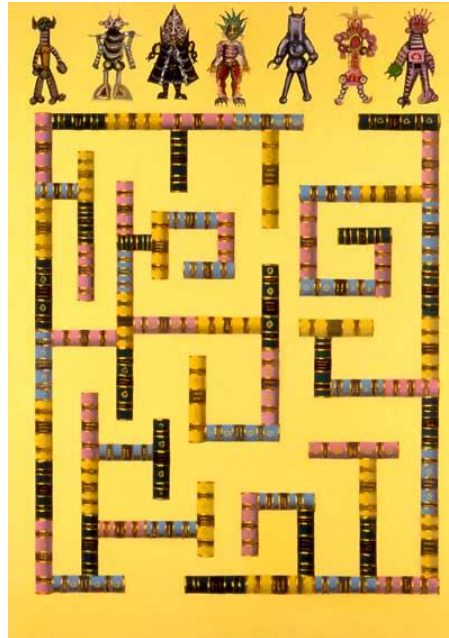
339. Dominique Pétrin, *The Living Room & other displays*, 2014

En el ámbito de la instalación pictórica, derivada directamente de la estética del entorno virtual y el *glitch*, encontramos el arte excesivo y exuberante de Dominique Pétrin (Montréal, 1976), en un intento de unir lo real, lo virtual y la pintura expandida. Instalaciones maximalistas a base de patrones eléctricos con colores vibrantes y muy saturados. Una inmersión que, en el espectador, llega a producir el efecto de verse dentro de un mundo paralelo como un videojuego o un mundo virtual. Con ello Pétrin trata de llevar la imagen actual a su más alto grado de saturación perceptiva. El exceso, la riqueza, y la decadencia están representados en un estilo ornamental que casi ataca al espectador.

Videojuego y pintura

El videojuego supone un arte dirigido a la participación lúdica de la masa social: de hecho se ha convertido en una de las industrias más creativas del panorama tecnológico digital, pues aglutina a artistas como ilustradores, grafistas, modeladores 3D, etc. En ese sentido, estamos hablando de un entorno *transmedia* que origina una estética concreta que es aprovechada por la pintura para generar nuevos discursos, que tienen relación con el lenguaje que propone el videojuego. Exposiciones recientes se han hecho eco de las relaciones que se han producido entre el arte y el videojuego, tal es el caso de *Over the Game*, de 2009, en España; *Talk to me*, de 2011, en Nueva York; *Space Invaders*, de 2011, en Turquía; *Game On*, de 2002, en Reino

Unido; *The Art of games*, de 2009, en Italia, etc. No se puede dudar que para la industria del videojuego, muchas de las escenas que podemos encontrar en la pintura tradicional han servido de inspiración. Pero al contrario también: la estética de juegos determinados ha servido de referencia a muchos pintores actuales.



340. Suzanne Treister, *Picassoids Video Game*, 1989

En la década de los ochenta, Suzanne Treister (Londres, 1958) comienza a interesarse por los videojuegos pintando interfaces de juegos inventados por ella, donde hacía guiños a los personajes de la historia reciente del arte. Usa la pintura para asignar una imaginería de historia y cultura popular y así describir narrativas hipotéticas, o formas posibles de leer el mundo. Como nos indica Rosemary Betterton:

El repertorio de imágenes que pueblan sus pinturas sugiere relatos parciales, momentos de la historia, objetos aislados objetos que son juntados, coreografiados en demostraciones pictóricas que conjuran una apariencia de imaginario gótico.⁶⁶²

Una concepción alternativa de la historia contemporánea que, en sus representaciones, comienza a poblarse de repeticiones como columnas vertebrales de libros, candelas, con brillos de metal y luces fluorescentes en filas, bloques o laberintos, configurando una escena que los personajes debían atravesar, obligando al espectador a interactuar psicológicamente.

Entre los artistas destacados de esta relación encontramos a Miltos Manetas (Atenas, 1964), quien recrea escenas que parecen vistas desde el lado de la pantalla donde se desarrolla el videojuego. En 1996, fue incluido en *Traffic*, la exposición comisariada por Nicolas

⁶⁶² Rosemary Betterton: *Unframed: Practices and Politics of Women's Contemporary Painting*, Londres: I.B. Tauris & Co, 2004, p. 167 (Traducción propia).

Bourriaud en el CAPC (Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos), donde desarrollaba su concepto de 'estética relacional'. En ese momento, Manetas decidió cambiar su acercamiento al arte, comenzando a hacer pinturas sobre la tecnología informática, la exploración de las posibilidades de la creación artística mediante el uso de los videojuegos e Internet. Desde esa perspectiva, Lev Manovich comenta así sus pinturas:

(...) la especificidad con la que Manetas representa sus temas —tipos determinados de conexiones de cables o modelos particulares de consolas de juegos— hace de sus pinturas documentos muy precisos de la época en la que están pintados. Esta tensión entre la tradición pictórica moderna pictórica a la que las pinturas de Manetas claramente pertenecen y los concretos y muy contemporáneos detalles de estas pinturas es lo que les da su sorprendente y singular calidad.⁶⁶³



341. Miltos Manetas, *Playing Videogames (Nintendo gun)*, 2000

Michel Majerus (Esch, 1967) transmite perfectamente el espíritu del arte de los noventa, como seguidor de ese 'todo vale' descrito por A. Danto, en ese momento en que los lenguajes comienzan a fundirse. Majerus utiliza la pintura como escenario donde hacer converger esas pautas, estableciendo un diálogo entre la pintura y el vídeo o las nuevas tecnologías. Su horizonte creativo se prolongó hacia el territorio de los videojuegos, el cine de animación, la televisión, la música pop y los motivos publicitarios. Majerus reivindica el valor intrínseco de cada lenguaje, siendo capaz de conjugarse como una amalgama. Su obra también es consciente de los hitos alcanzados por la historia de la pintura del siglo XX, por ello realiza guiños a diversos creadores como Twombly, de Kooning, Richter, Stella o Warhol. Michel Majerus no pretende rivalizar con la pintura sino ampliar su percepción del espacio a través de ella. Su visión de la pintura nace de su interpretación de los 'clásicos', tratando de repensar la pintura como escenario, tergiversando y desvirtuando momentos anteriores con actitud

⁶⁶³ Lev Manovich: «How to Represent Information Society», en *Miltos Manetas. Paintings from Contemporary Life*, Milán: Johan & Levi, 2008, p. 11(Traducción propia).

irreverente. En los juegos de ordenador y en las videoconsolas, Majerus encuentra el camino para extender y ampliar el campo de la producción artística y el de su recepción por parte del público. Pero también le sirvieron, para revitalizar y actualizar el repertorio manido de la historia del arte, el Minimal y el Pop. En Majerus podemos encontrar la traducción visual del 'Techno', el lenguaje musical por excelencia de los noventa. Con su técnica del 'sampling', este movimiento musical fue el primero netamente digital, con diferentes lenguajes superpuestos y solapados. De este modo, el artista hermanaba referencias tan diversas como las de Rubens o Disney, Motherwell o Super Mario. En definitiva, como dice Hans-Joachim Müller: «Su arte busca siempre manifestarse por sí mismo, hacer su aportación como componente de esta vida dominada por la imagen, por los medios audiovisuales.»⁶⁶⁴



342. Michel Majerus, *Made in China*, 2001



343. Joe Zane, *Star Wars*, 2004

⁶⁶⁴ Hans-Joachim Müller: «La alegría de mis sueños», en catálogo de exposición *I BIACS*, Sevilla: Fundación BIACS, 2004, p. 98.

Joe Zane (Utica, 1971) es un artista conocido por su trabajo en torno al cuestionamiento de su propia autenticidad y papel como artista. Él, a menudo, combina pintura, escultura, video, actuación y material impreso, ofreciendo un conjunto confuso donde añade un discurso que cuestiona la verdad de lo que el espectador ve. Con su especial ironía deja traslucir la naturaleza seria del asunto. Dentro de dicho sentido conceptual, en el año 2004 pintó una serie de obras que remitían a las primeras generaciones de videojuegos.



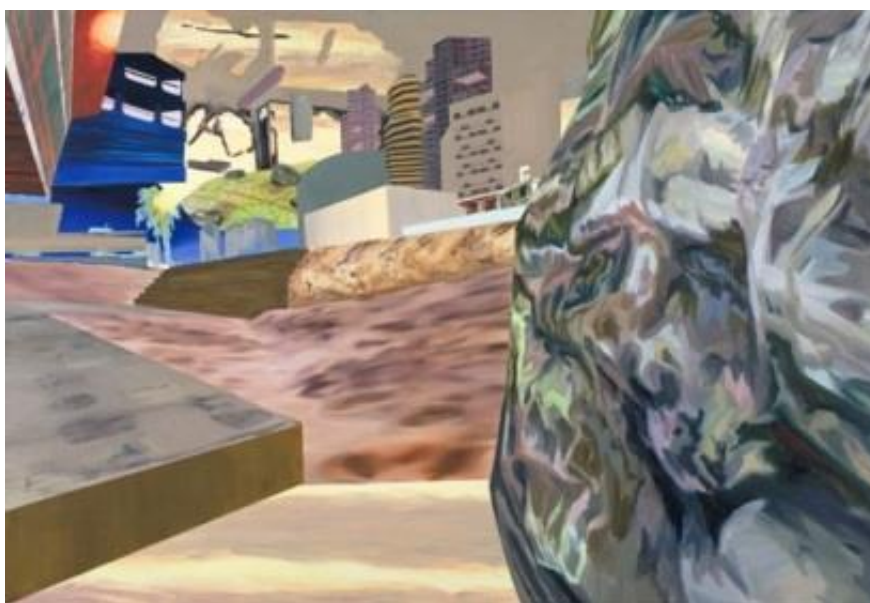
344. Benjamin Edwards, *Softstream Meadows*, 2006

Benjamin Edwards (Iowa, 1970) basa sus pinturas en entornos arquitectónicos, del tipo de los que encontramos en los videojuegos, donde parece que pudiéramos interactuar con los elementos que aparecen a nuestro paso, desde el tránsito óptico que marca la representación de la perspectiva. Ambientes sintéticos, planteados a partir de multitud de documentos extraídos del paisaje urbano, realizados mediante composiciones donde todo se fragmenta y astilla, originadas en un software de arquitectura. Posteriormente, estos resultados son transcritos, elaborados sobre el lienzo con cinta adhesiva y pintura acrílica, que rellena con brillantes colores planos y sólidos dando como resultado recortes con bordes afilados. Dentro del proceso pictórico, Edwards subordina una forma arquitectónica compleja que queda sobreexpuesta a los fragmentos de materia pictórica que aísla, que revelan la mecánica de su técnica de cortar y pegar. Un efecto que establece una explosión pictórica que transita por el espacio ilusionista de la pintura.

En la documentación de lo que él llama la "Iconografía de las carreteras," Edwards crea paisajes que podrían ser mejor descritos como 'Mondrian en el hiperespacio'. En la descripción del paisaje como una forma del interior del ordenador, muestra cómo hemos llegado a estandarizarnos y mecanizarnos. Sus obras toman fragmentos de nuestro mundo real, y mediante la integración de los fragmentos, nos muestran cómo el paisaje se ha convertido en unificado y uniforme. Sus

pinturas de ambientes ilustran un ambiente integrado en otro mayor como una sección transversal de una postmoderna, digital psique.⁶⁶⁵

Maja Rohwetter (Bünde, 1970) es una artista que se inspira en los errores de los gráficos del ordenador. Ambientes virtuales de su imaginación en los que inserta la materia pictórica a modo de interferencia, dentro de una escena que parece especialmente modelada en 3D para ser jugada por un avatar. Rohwetter escenifica un mundo virtual en su pintura, para que pueda ser concebido tomando como referencia el punto de vista que adopta el usuario de un dispositivo interactivo, que debe transitar por la escena, en un choque espacial entre la representación realista y la abstracción pictórica, que interactúan entre sí y con el jugador-espectador, cuestionando su disposición visual.



345. Maja Rohwetter, *Strand*, 2007

Kristoffer Zetterstrand (Estocolmo, 1973) ahonda en sus composiciones sobre las limitaciones de los diferentes mundos virtuales que podemos encontrar con las nuevas tecnologías. Desde esa premisa, realiza representaciones figurativas que, a menudo, entremezclan referencias a diferentes medios icónicos. En ese espacio de representación trata de establecer ciertas diferencias que hacen comprender al espectador la distancia que existe entre unos y otros. Conjuga, por tanto, la estética tradicional del videojuego con imágenes canónicas de la historia de arte. En contra de lo que pudiera condicionarle la imagería que extrae del ordenador, en su técnica, Zetterstrand se preocupa de dicho diálogo desde una concepción tradicional, como la que supone el espacio de representación del lienzo. Aun así, aunque el resultado sea un cuadro, en un paso previo, él planifica toda la composición con bocetos detallados, antes de comenzar a pintar, realizando éstos mediante composiciones que ensaya en el programa de ordenador denominado Maya.

⁶⁶⁵ Kevin Peters: «The Contemporary Landscape in Art», en la revista *Middle States Geographer* Vol. 39, 2006, p.119 (traducción propia).

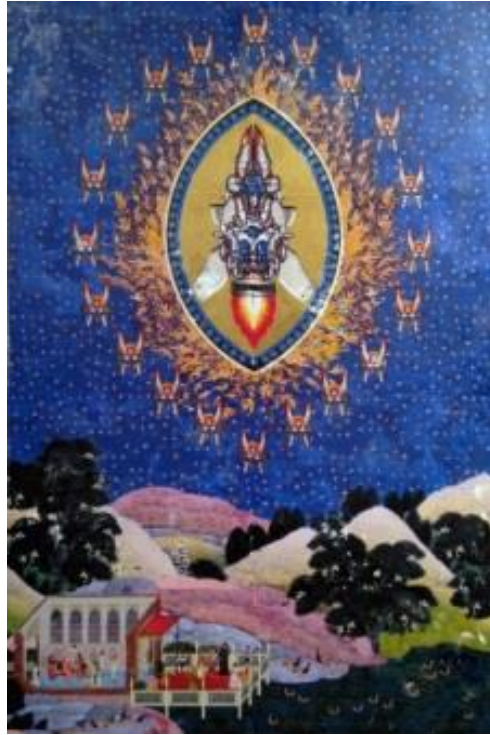


346. Kristoffer Zetterstrand, *Pointer*, 2008



347. Cable Griffith, *Return to the Source*, 2013

Cable Griffith (Seattle, 1975) asocia una narrativa imprecisa de búsqueda, obsesión, y descubrimiento, desde unas pinturas que describen paisajes cuya existencia se encuentra entre lo real y lo virtual, considerado el contexto pictórico en confluencia con la tradición del videojuego. Su búsqueda supone una especie de metáfora de esa situación, quedando patente en la práctica artística que desarrolla, al plantear sus representaciones como pantallas de videojuego que habríamos de 'jugar'. En un sentido figurado, siempre estamos creando y navegando nuestras realidades, construyendo y venciendo obstáculos en busca del ego, el significado y la aventura, como en un videojuego.



348. Dan Hernandez, *Ex Voto (Death from Above)*, 2013

Dan Hernández (San Diego, 1977), en su serie *Génesis*, utiliza la misma dosis de conocimientos de historia del arte y conocimientos técnicos para crear unas obras de corte renacentista. Así, consigue presentarnos actualizaciones de la obra de Fra Angelico, tamizadas por el filtro de la estética del videojuego. De este modo, la pintura se reactualiza mezclando imágenes de juegos clásicos de Sega como *Golden Axe*, *Streets of Rage* o *Altered Beast*. Lo que Hernández trata de hacer es comparar dos narrativas que, aunque parezcan distintas, tienen una base similar, dado su propio mecanismo narrativo. En el caso del texto religioso, el libro del *Génesis* presenta las historias de la creación que forman parte de la tradición judeocristiana: el arca de Noé, Adán y Eva, etc. De forma similar, la consola de videojuegos *Sega Génesis* es un vehículo para los juegos mencionados. A otro nivel, ambas narraciones asociadas a estos dos usos del término 'Génesis', utilizan lo supernatural y la mitología como temas centrales y recurrentes. Estas comparaciones que en principio pueden resultar forzadas, son el campo propicio para encontrar posibilidades únicas para la exploración artística.

4.3.- LA INTERFERENCIA COMO DIGITAL VELO DE PARRASIO

La disolución del arte, la estetización del mundo, la suspensión del individuo en la interferencia digital que trae consigo una realidad cada vez más *tecnologizada*, parece cubrir con una pátina de belleza todas las manifestaciones humanas actuales, hasta aquellas más

cotidianas y triviales. A partir de la concepción de esa pátina o velo, al que nos referimos, y la belleza, Benjamin nos aclara:

La belleza no es apariencia, no es velo de otra cosa (...). Porque lo bello no es el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo (...) develado se mostraría infinitamente insignificante (...) Jamás se ha comprendido una verdadera obra de arte, excepto cuando se ha presentado inevitablemente como misterio.⁶⁶⁶

Según esta proposición benjaminiana, podríamos diferenciar entre dos formas de manifestación de la belleza: la de un mundo contaminado por 'lo artístico'; en el sentido de la influencia que ha ejercido la estética del arte en los modos de vida, además de la estética que establece lo digital desde su determinismo tecnológico, y la belleza propia del arte; que se presenta como misterio. La belleza misma no es una manifestación que pretenda encubrir algo, como parece hacerlo en la vida *estetizada*, sino que es absolutamente su esencia desde unos parámetros puramente artísticos. Por supuesto que una esencia que sólo permanece igual a sí misma bajo el ocultamiento, condición necesaria para que se dé el arte entendido como misterio.

El velo, desde estos parámetros, aparece como la alegoría perfecta para relatar la condición del momento presente, mientras somos testigos de esa interferencia del medio digital que encubre, como velo, muchas de las creaciones actuales. Una apariencia que tampoco debe confundirnos, es decir: la pátina tecnológica que pueden conllevar muchas de las creaciones actuales no debe suponer su único aval. Un criterio que debe venir formado por una actitud relacional que es producto de la reflexión y del devenir histórico. Una circunstancia de difícil definición pues, más que como idea, se presenta como revelación en la contemplación. En definitiva, tal y como continúa Benjamin: «Toda belleza contiene en sí, como la revelación, órdenes histórico-filosóficos. Porque ella no hace visible la idea, sino su misterio».⁶⁶⁷

En relación al velo y al gran significado que conlleva para la historia de la pintura, podemos remitirnos a la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, obra en la que relata la historia de Zeuxis y Parrasio, dos pintores griegos del siglo V a. C. que celebraron un concurso para determinar quién de los dos era el mejor artista:

Se cuenta que éste último —Parrasio— compitió con Zeuxis; éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista.⁶⁶⁸

Tras esta historia reveladora, la reflexión es la siguiente: ¿acaso la estética digital de las nuevas tecnologías no se ha convertido, en el tiempo presente, en ese velo que cubre buena parte de las creaciones pictóricas, llevándonos a caer, como Zeuxis, en el engaño de la ilusión que ofrecen?

⁶⁶⁶ Walter Benjamin: *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona: Gedisa, 1996, pp. 95-96.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁶⁸ Plinio el Viejo: *Historia Natural XXXV*, en Esperanza Torrego (ed.): *Textos de Historia del arte*, Madrid: Visor, 1987. p.93.

En realidad, hemos caído en una época *trans-estética*, donde la mediación de los dispositivos que ofrece el entorno de las nuevas tecnologías parece contaminar toda nuestra experiencia de la realidad, con la ilusión que proponen. Volviendo al relato de Plinio, Zeuxis y Parrasio al darse cuenta de las posibilidades que poseía el sombreado como técnica, donde la veracidad y la imitación se fundían de una forma que parecía mágica, parecen ser los pioneros de toda una corriente artística sustentada bajo una representación ilusoria. Dicha mimesis llega hasta nuestros días en forma de simulacro, a través de la virtualidad que proponen nuevas tecnologías y su hiperrealismo. Parece que la hiperrealidad de otros mundos, o del mismo replicado, es un hecho que el ser humano ansía y se afana en conseguir, algo que se persigue ya en las primeras sesiones cinematográficas a finales del siglo XIX. Afán, no obstante, muy anterior al nacimiento del cine, que por el contrario supuso un paso decisivo para la persecución de cierta complejidad y ‘fidelidad’, necesarias en la consecución de esa hiperrealidad. En ese sentido, en una de sus primeras proyecciones, como supuso ‘La Llegada de un tren a la estación de Ciotat’, que virtualmente se acercaba a la pantalla, asustó a buena parte del público, que tomó lo representado (lo proyectado) por real.

La pintura, con sus útiles tradicionales, no llega al grado de hiperrealidad que ofrecen otros medios como las nuevas tecnologías y sus mundos virtuales; no puede competir con ellos pero, conservando parte de aquella fascinación que atraparía, suponemos, como nos atrapan ahora dichos mundos, a los coetáneos de Zeuxis y Parrasio, sí que se hace eco de ese espíritu tecnológico que empapa el momento actual.

En nuestros días, cierta confusión a la que puede remitirnos lo velado, cuyo origen, según Plinio, establecemos en estos dos pintores de la antigua Grecia, como sofistas de la imagen, se ha extendido y apoderado de nosotros. Una confusión que nos mantiene hechizados, encantados, adormecidos, fascinados, engañados..., por todos aquellos avances que la industria tecnológica nos va proporcionando. No se trata pues, mediante este síntoma de eco hiperreal, de una búsqueda de la verdad, sino del misterio que esconde toda esa maraña de confusión. Este estado puede representar la situación perfecta para sumergirnos en la ensoñación que significa imaginar temas, recursos y posibilidades plásticas para que la actividad pictórica continúe fluyendo en un mundo igual de dinámico.

El mismo velo, como tema de la confusión, del emborronamiento, de cierto tamiz que algo oculta, no es nuevo en la representación pictórica, aunque ahora parezca la metáfora perfecta para relatar el momento presente. Es desde su posibilidad de inclusión como motivo mismo de la representación pictórica, desde donde podemos tratarlo como aquella interferencia que nos imposibilita ver, con mayor o menor dificultad, aquello que parece ocultarse detrás. Un recurso que se encuentra dentro de los más poéticos, entre los que cuenta la representación pictórica. Dado que pone en juego la tactilidad visual, un tocar con los ojos, que quedan atrapados por el señuelo; ese querer destapar para ver lo que hay detrás, desvelar. Como en el caso de nuestro célebre pintor griego, Zeuxis. Cosa que, por otro lado, aporta una levedad y tenuidad, un grado de transparencia u opacidad que seduce, dentro de un juego de apariencias donde podemos imaginar más que lo que vemos realmente, en eso consiste la persuasión y la erótica del momento poético plausible.

Una tensión que nos lleva al continuo debate entre presencia y ausencia en la representación pictórica, un ocultarse detrás de un velo, detrás de una apariencia que revela una reflexión más profunda. Imágenes que oscilan entre el velar, ocultar, y revelar, mostrar..., es decir: construir con velos. A nivel técnico, en pintura, velar, significa configurar la representación a base de veladuras; consiste en ir solapando, sacrificando unas zonas a favor de otras para ir revelando, paradójicamente, la imagen que se persigue: un proceso técnico que por otros medios como la fotografía se consigue instantáneamente mediante la acción de la luz en el negativo y la acción de sustancias químicas sobre el papel durante el revelado. Dichos procesos pictóricos nos interesan desde el punto de vista de adaptaciones alegóricas que podemos aportar a la práctica pictórica, para desencadenar el juego de la retórica en la representación simulada, que transfiere códigos de esos procesos mecánicos para hablar de una realidad intrínseca a la imagen, como una tautología o metalenguaje. Será desde los parámetros que propone esa oscilación, donde nuestro campo de actuación pictórica puede amplificarse, hasta encontrar ondas de resonancia interferente que descubran nuevos horizontes creativos.

La forma de actuar del pintor sobre la superficie, contiene encerrada, como hemos advertido, una paradoja latente. En determinadas obras del arte occidental, aquellas en las que se actúa temporalmente, es decir: donde se opta por un trabajo en sesiones, y los adelantos tecnológicos en cuanto a visión por infrarrojos o `rayos x` lo han demostrado, son muchas las imágenes que se han sacrificado hasta llegar a la imagen final, visible a los ojos del espectador. Dichos adelantos nos permiten ver los que se denominan como *pentimenti*, arrepentimientos, aquellos movimientos que el pintor ha realizado en la composición hasta llegar a la imagen que quiere que acabemos viendo.

Cierta pintura actual tenderá a despojarse del hecho consumado, del acabado o el resultado final que supone una representación cerrada, para fijarse en la apertura que establece la temporalidad de su proceso, estratificando en capas diferenciadas su presentación, de modo que el proceso se haga visualmente transitable. Una actitud que responde a la inquietud presente devenida, por una parte, también de ese alegórico velo tecnológico al que aludíamos en el título de este apartado. Es como si con una misma imagen pudiera representar los ecos de aquellos *pentimenti*, aquellos errores que ahora ya no son solapados sino que se muestran con total impunidad como una parte más de la obra, pero desde una perspectiva de estudio científica, no estética. Aun así, aunque las dos formas parezcan que pertenecen al mismo hecho del velar, borrar y ocultar no son lo mismo. El borrar conlleva desaparición, de lo que se puede conservar mayor o menor rastro como indicio de lo que antes estaba presente y ahora no. Mientras que ocultar basa su acción en esconder detrás de algo que lo tapa, que imposibilita más o menos su visión. Mientras que la primera implica agresión contra lo que se pretende borrar, la segunda alberga una esperanza sobre la visión de lo intacto, que queda oculto.

Ejemplo (il. 249) célebre de un proceso de borrado por parte de un pintor es la obra de Robert Rauschenberg (Port Arthur, 1925), a partir de un dibujo de De Kooning. Sobre la citada obra, Calder Reguera nos explica:

En 1953, Rauschenberg pidió un dibujo a De Kooning, para a partir de él realizar una obra propia, borrando cada línea del mismo para recuperar la blancura original del papel. A De Kooning le

entusiasmo la idea. Buscó entre sus carpetas, y descartó aquellos dibujos que él realmente no echaría de menos, queriendo encontrar uno que considerara una obra lograda. Finalmente, localizó uno de su gusto y se lo dio a Rauschenberg. Éste se lo llevó a su estudio, y con sumo cuidado repasó las líneas de De Kooning hasta conseguir borrarlas del todo, (...). El resultado es un papel completamente en blanco, en el que si nos fijamos podemos apreciar el leve roce de la goma de borrar. Rauschenberg enmarcó el papel y en la base del marco añadió una inscripción que reza: 'ERASED de KOONING DRAWING, ROBERT RAUSCHENBERG, 1953'. (...) El papel en blanco y el dibujo borrado son exactamente iguales. Pero, con el letrero, entendemos que detrás de ese papel en blanco hay una historia, un acontecimiento. (...) En ese sentido, la cuestión sobre cómo era el De Kooning que Rauschenberg borró en el Erased tiene un sesgo, una magia, que podríamos denominar arqueológica; el Erased de Kooning es el vestigio de una obra para siempre perdida, (...).⁶⁶⁹



349. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953

Según la opinión de Calder Reguera, esta obra responde a una estrategia de ocultación, una estrategia que tiene su sentido en la medida en que reclama la acción del espectador, a quien obliga a buscar vías alternativas al ojo, para acceder a la obra. Aunque correspondiente, sólo en su aspecto, con las monocromías en blanco que Rauschenberg practicaba por aquellas fechas, esta parece abrir una puerta a lo que pocos años más tardes se conocería como arte conceptual. Por tanto, el *Erased de Kooning* no es un papel en blanco, sino un papel borrado. Esta diferencia que, aún sutil, es enorme, es la que separa la obra velada de aquellas que da la mano a la nada representada.

Dichos recursos, en los que parece sustentarse la práctica pictórica desde sus orígenes, desde aquello que concreta el relato de la Historia Natural en torno a Zeuxis y Parrasio, hablan

⁶⁶⁹ Calder Reguera: *La cara oculta de la luna. Entorno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*. Murcia: Cendeac, 2008, pp. 43-46.

metafóricamente de la aparición de una imagen como negación de sí misma, pues no refieren a otra cosa que a aquello que se oculta tras su apariencia, donde hay que diferenciar entre lo aditivo (ocultar tapando) y lo sustractivo (ocultar borrando, eliminando), como métodos de construcción de la imagen. Posiblemente ésta sea una de las claves que nos haga diferenciar, mientras navegamos por el actual maremágnum plagado de imágenes, el grado de 'artisticidad' que contienen unas a diferencia de otras. Una reacción de la visión que desencadena el deseo de correr la cortina para desvelar el contenido de la obra. Según esto, muchas de las estrategias estéticas que en la actualidad son utilizadas por la pintura persiguen activar dicho mecanismo; que en su 'incompletitud' la imagen sea como un señuelo que atrapa el deseo de aquel que la contempla, transportándolo a un imaginario dispuesto a la reflexión e interpretación, un mundo que ya no es propiamente el de las formas que se hallan representadas, sino aquel de todas aquellas otras imágenes a las que la representación pictórica se refiere.

Todo ello sitúa a la pintura velada en un punto intermedio entre la presencia y la desaparición, entre la visibilidad y la invisibilidad, algo que ya Leonardo Da Vinci trataría de introducir con su técnica del *sfumato*,⁶⁷⁰ y Duchamp, como digno heredero de la pintura como *cosa mentale*, ampliaría conceptualmente con sus reflexiones acerca del *infraleve*, que materializaría con su pintura transparente, el *Gran Vidrio*, una suerte de sutil mecanismo nunca completado que ha de ser resuelto por el espectador. Un cenit del arte contemporáneo que a su autor le hace abandonar progresivamente la práctica pictórica y que a otros les abre nuevos caminos desde los que afrontarla, alumbrados por la divergencia retiniana que sostiene. Una pintura que se vuelve, tras ese hito, tanto retiniana como no retiniana; es decir que: aparte de explotar los recursos aportados por otros medios, hace reflexionar más allá de su corporeidad tangible hacia ese 'color invisible' que Duchamp adjudicaba al título de las obras, que trabajaba en conjunto y junto a la obra, como parergon,⁶⁷¹ que debía de transportar al espectador más allá, a la concatenación de símiles en busca del significado oculto, es decir: al misterio escondido en la parte conceptual de la obra. Algo que hace entrar al arte en el terreno de las políticas de lo inmaterial.

Octavio Paz comenta ese concepto de no-color que, además de alojarse en las propiedades aplicadas al título, Duchamp buscó con procesos como el criadero de polvo, señalando que: «los colores de Duchamp no existen para ser vistos sino pensados (...), colores cerebrales que vemos con los ojos cerrados»⁶⁷². Dicho acercamiento a la obra duchampiana, que hemos de entender desde su dimensión poética, abre el campo a una experimentación sin precedentes, que nos lleva a reflexionar sobre el real alcance o definición de la pintura. Una experimentación que, en la actualidad, se verá sobredimensionada gracias a las nuevas tecnologías y los entornos digitales. Dicha vía nos conduce a lo que Paz denomina «nominalismo pictórico»: una pintura no retiniana, que también abre cierta ramificación que fue seguida por aquellos adversarios del color, como Piero Manzoni, que en 1957 realizó su serie titulada *ácromos*: cuadros de color blanco conseguido a base de ser sumergidos en

⁶⁷⁰ El *sfumato* es una técnica pictórica que se obtiene al sumar capas de veladuras extremadamente delicadas, proporcionando a la composición unos contornos imprecisos, que confieren a la obra una sensación de lejanía y profundidad.

⁶⁷¹ Jacques Derrida: *La verdad en Pintura*, Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 27)

⁶⁷² Octavio Paz: *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza, 1989, p.176

caolín, con lo que se elimina todo procedimiento técnico. Para su realización utilizaba, asimismo, otros materiales alternativos a la pintura tradicional, que se hallaban en sintonía con el color blanco como fibra de vidrio, huevos, panes, algodón... Con ello, ahora, la pintura y el cuadro dejaban de ser términos sinónimos.⁶⁷³



350. William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste*, 1844

El origen de esta actitud podemos establecerlo en el mencionado *sfumato* de Da Vinci, pero recorre una evolución en la que podemos señalar un hito destacado de este camino: el *Gran Vidrio* de Duchamp, como punto culmen, pues conjuga cuestiones como transparencia y pantalla, que ponen a la pintura realizada hasta ese momento en entredicho. Haciendo un salto temporal, fiel heredero del *sfumato* de Da Vinci y del último Rembrandt, como exuberancia de ese cierto desenfoque que propone dicha técnica, podemos situar al inglés Turner, un revolucionario que ha sido considerado como el prefacio romántico que abre las puertas al impresionismo. Pintor que llevó, de manera independiente, su técnica hacia el paroxismo de la experimentación, innovando el anquilosado, hasta el momento, academicismo inglés del siglo XIX. El texto de Juhani Pallasmaa parece conectar la mencionada iniciativa de Da Vinci con Turner y Cézanne, en la idea que queremos resaltar:

(...) la pintura barroca abre la visión con límites desdibujados, focos tenues y múltiples perspectivas, ofreciendo una invitación clara y táctil y tentando al cuerpo a viajar por el espacio ilusorio. (...) Los cuadros de J. M. William Turner prosiguen con la eliminación del encuadre de la imagen y la posición estratégica que arrancó en la época barroca; los impresionistas abandonan

⁶⁷³ En ese sentido David Batchelor analiza cómo una parte de la cultura occidental ha discriminado el color en el arte, separándolo del discurso principal y asociándolo a algo ajeno o accesorio. David Batchelor: *Cromofobia*, Madrid: Síntesis, 2001.

la línea fronteriza, el encuadre equilibrado y la profundidad de la perspectiva; Paul Cézanne aspira a hacer visible cómo nos toca el mundo.⁶⁷⁴



351. Claude Monet, *La estación de Saint-Lazare*, 1877

El paso por el impresionismo será una etapa crucial para que la pintura varíe su tematización, al son de las nuevas revoluciones técnicas que se producen en todos los campos con la revolución industrial. La pintura se empapa del espíritu de su época, se convierte en su eco, el pintor se ve influenciado por todos los cambios que se están produciendo a su alrededor. Charles Baudelaire, hombre muy sensible a los cambios que se estaban produciendo en su momento, supo advertir o señaló esa concordancia entre arte y realidad en *El pintor de la vida moderna* (1863). Un acontecer que en la representación pictórica analiza el libro de Victor I. Stoichita: *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista* (2005). En él estudia lo que provoca una ruptura con los antecedentes académicos, anunciando la modernidad y lo que será la entrada en las primeras vanguardias. La forma de interpretar dicha realidad por los artistas impresionistas, pasa por una aportación que camina hacia una simplificación de la construcción compositiva, que dé cuenta de la inmediatez reflejo de la aceleración a la que está siendo sometida la vida. Uno de los inventos que por esa época revolucionará el mundo es la máquina de vapor, que rápidamente es aplicada a los transportes como el tren. Sirva de ejemplo, que analiza Stoichita, el cuadro de Monet *La estación de Saint-Lazare*, donde lo que más nos interesa es que gran parte de la composición es ocupada por una gran cortina de humo, instaurándose como protagonista en la composición, que podemos interpretar como herencia inmediata de la atmósfera nebulosa de Turner que apenas si dejaban ver el ferrocarril.

⁶⁷⁴ Juhani Pallasmaa: *Los ojos en la piel. Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 34.

A través de este ejemplo, podemos comprobar cómo la irrupción tecnológica sirve para que se comience a enmascarar lo evidente y así dejar paso a la insinuación, dinamizando la situación, la del espectador que ahora se verá forzado a adivinar más que a ver con total claridad, o a buscar referencias en otros cuadros o escritos que completen lo que ahora se comenzará a mostrar incompleto, en la pantalla que tamiza la representación. Como dice Stoichita:

Podríamos concluir afirmando que en este caso —al contrario de lo que ocurría en la tradición— la dificultad de la mirada adquiere un matiz poético gracias al intercambio de papeles que implícitamente corresponderían al espectador: su «derecho a ver claro» se difumina. (...) la pantalla está aquí presente no sólo como soporte conceptual de la imagen, sino como sujeto del cuadro. Aquí intervienen los elementos del lenguaje de la imagen que impregnaban entonces la «nueva pintura».⁶⁷⁵

Quizá, este estado actual de confusión general de la cuestión tratada, sea parecido a andar desorientado en medio de una atmosfera nebulosa, tomando en cuenta la incertidumbre que esa pérdida acarrea. Dicha niebla, que nos sirve de metáfora para ejemplificar el momento presente, no anula por completo la visión, sino que, como el velo, permite la entrada a la mirada del voyeur, activando así la mecánica del deseo. Eso es lo que provoca la densa iconosfera actual y todos esos dispositivos, en forma de pantalla, que encontramos por doquier. Por ende, parte de la pintura que se realiza en la actualidad aprovecha dichas dinámicas para sugerirnos todas estas cuestiones, más que mostrarlas claramente. Un campo abierto en el que ahora, en un mar de sugerencias donde la pintura se parece cada vez más a una interfaz electrónica, es el espectador el que ha de forzar su imaginación para adivinar, más allá de la franja etérea a la que queda expuesto, frente a lo que mira y se esfuerza en ver.

La pintura desde esta perspectiva se instaaura, en su manifestación, como secreto que invita al espectador a su discernimiento. Para entender mejor esa idea de *secreto* con la que estamos intentando aproximarnos a la imagen velada de la pintura actual, acudamos a lo que Jean Baudrillard escribió en torno a la misma:

El secreto. Cualidad seductora, iniciática, de lo que no puede ser dicho porque no tiene sentido, de lo que no es dicho y, sin embargo, circula. Sé el secreto del otro, pero no lo digo y él sabe que yo lo sé, pero no corre el velo. La intensidad entre ambos no es otra cosa que ese secreto del secreto. (...) Lo que se esconde o lo que se rechaza tiene la vocación de manifestarse, el secreto no la tiene en absoluto. Es una forma iniciadora, implosiva: a la que se entra, pero de la que no se sabría salir. Nunca hay revelación, nunca hay comunicación, ni siquiera «secreción» del secreto (...), de ahí proviene su fuerza, su poder de intercambio alusivo y ritual.⁶⁷⁶

Un más allá y más acá de la demarcación que limita la piel de la pintura que, influenciada por la interactividad que fomenta el tecnológico velo actual, parece haberse disuelto, invitando al espectador a habitar la piel de la imagen, pero también al artista a una especie de retroalimentación entre los nuevos medios y su creación pictórica. En ese sentido, un autor interesado por todo aquello que trae consigo la cultura digital y los píxeles, es José Ramón

⁶⁷⁵ Victor I. Stoichita: *Ver y no ver, la tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid: Siruela, 2005, p. 31.

⁶⁷⁶ Jean Baudrillard: «El secreto y el desafío», *De la seducción*, Cátedra: Madrid, 1981, p. 77

Alcalá. En su libro *La piel de la imagen* nos habla sobre la nueva situación productiva del artista:

La imagen es, ahora, ofrecida al artista dentro de nuevas condiciones de producción y de gestión. Durante estas primeras cuatro décadas de virtualización del proceso artístico de la imagen hemos asistido a una tendencia generalizada de la bipolarización esquizofrénica del trabajo, que fluctúa indeciso entre el adentro y el afuera de la pantalla del ordenador.⁶⁷⁷

Y aunque Alcalá se centre en los procesos mecánico-digitales de la estampa, que no dejan de ser imágenes y por tanto elementos que interesan a la pintura, son cuestiones que bien podemos aplicar a nuestro campo de estudio. Por otro lado, emerge cierta confusión al comprobar que los medios digitales también han generado una facilidad de creación en el usuario, cosa que nos obliga a hacer el esfuerzo pertinente por distinguir entre aquellas imágenes que entran a formar parte de los parámetros artísticos y las que no. Respecto a ello, José Ramón Alcalá nos avisa de que cualquier medio, cuando deja de ser masivo, muta en busca de su propia esencia; en ese sentido pone el ejemplo del grabado que al ser sustituido por la fotografía, como medio de difusión, buscó su mismidad como medio creativo en sí. Esto alivia a los medios de su misión documental para vagar por los nuevos imaginarios que es capaz de generar, dentro de un clima de libertad tal que cualquier *apropiacionismo* es, igualmente, bienvenido, si con ello se puede reforzar el carácter de su mensaje expresivo. En ese sentido, con la llegada del mundo digital, existirán en las creaciones de los pintores actuales dos realidades paralelas que conviven a un tiempo. Por un lado el mundo físico, la del taller del artista, y esa otra digital y virtual, que atraviesa nuestra mente a diario, mientras vamos viendo pasar las imágenes que aparecen en nuestros dispositivos, lo que sin duda nos adentra, según José Ramón Alcalá, en:

Esas zonas borrosas que representan los espacios periféricos por explorar más allá de los límites conocidos de nuestros lenguajes, y por tanto, de los límites geográficos de nuestra comprensión del mundo. Pero el mundo no es solo un montón de barro sobre el que caminar y sobrevivir, sino toda la materia inerte e intangible que conforma nuestros sentimientos, nuestro pensar, el ser y el estar.⁶⁷⁸

Esa es la zona borrosa que extiende nuestras capacidades, si conocemos su naturaleza tecno-expresiva, como tecnológico velo digital de nuevo Parrasio que pretendemos enfatizar en este apartado. Así, todo ello dé lugar a la existencia de artistas en cuyas manos la pintura se metamorfosea, al compás de los nuevos tiempos que establece esta edad del silicio.

Cosa que, aplicado al ámbito creativo, ya vaticinara Italo Calvino, en el ciclo de conferencias donde hacía propuestas para el milenio presente.⁶⁷⁹ En primer lugar habla de *Levedad*, que no hemos de confundir con superficialidad, sino aquello que se desliza fácilmente en función de las relaciones entre fantasía y realidad. En segundo lugar habla de *Rapidez*, donde la relación simbólica de los elementos de la composición se vuelve imprescindible para que esa economía del lenguaje expresivo se centre en lo esencial. El tercer

⁶⁷⁷ José Ramón Alcalá: *La piel de la imagen. Ensayos sobre la gráfica en la cultura digital*, Valencia: Sendemá, 2011, p.28.

⁶⁷⁸ José Ramón Alcalá: «Arquitecturas de (y en) la Red: Visibilizar el (no) espacio electrónico de la comunicación», en VV.AA.: *Arte, Arquitectura y sociedad digital*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007, p. 46.

⁶⁷⁹ Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela, 1990.

lugar habla de *Exactitud*, pues el autor ha de tener claro qué quiere expresar con su discurso plástico, a fin de evocar en el espectador conceptos nítidos o memorables con un lenguaje plástico preciso. En cuarto lugar habla de *Visibilidad*, es decir: que el autor sea capaz de imaginarse el contenido visual de las metáforas que utiliza y desencadena su obra, un debate que, arrancando de la caverna de Platón, del binomio realidad-apariencia, se cuestiona el lugar común de la imagen, y cómo su reciclado constante, que ya comenzaría con la inflexión producida por el collage y sus seguidores dadaístas, ha de llevar al autor a realizar una labor de vaciado, para empezar de cero a replantearse el tema de la visibilidad de la imagen o al menos acentuar los mecanismos de extrañamiento que tanto han gustado al posmodernismo. En quinto lugar habla de *Multiplidad*, en el sentido de pluralidad de los diversos saberes y códigos del mundo, donde las combinaciones se tornan infinitas, donde todo se puede mezclar y reordenar de formas diversas. La sexta, que no llegó a completar pues antes de viajar a Harvard le sobrevino la muerte, se trataba de la *Consistencia*, difícil reto en un mundo cada vez más fluido: lo que podemos traducir en que nuestro proyecto, la pintura en este caso, acabe conformando un cuerpo consistente al fin y al cabo, como una opción considerable dentro del denso imaginario al que nos exponemos.

Al referirnos a la consistencia, como cualidad plástica, no se trata de observar lo que la pintura es capaz de ofrecer en su visión inmediata, sino de acceder a una mirada que sea capaz de abarcar su devenir temporal, su capacidad de permanencia, gran reto del que hemos de ser conscientes. Asimismo, en contra de lo que pudiera parecer, la consistencia no es una función de la solidez o la corporeidad aparentes, sino de la preservación de una esencia, la perdurabilidad de lo intangible, con lo que volveríamos a esa transparencia esencial, con lo que estaríamos hablando, también, de una perduración que deriva del proceso: ‘obra - percepción – reflexión – memoria’, que en nuestra época parece inaugurar el *Gran Vidrio* de Duchamp.

Volviendo a Pallasmaa, nuestra época confusa, dado el velo que la cubre, bien pudiera definirse a través de las siguientes palabras:

La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores. La mirada defensiva y desenfocada de nuestro tiempo, sobrecargada sensorialmente, puede finalmente abrir nuevos campos de visión y pensamientos liberados del deseo implícito del control y poder del ojo. La pérdida de foco puede liberar al ojo del dominio patriarcal histórico.⁶⁸⁰

Ya estamos, inevitablemente, empapados de cierto tono *antirretiniano* que, en una sociedad panóptica, además trata de escapar del control; es ahí donde la ocultación y lo borroso entran en juego para reflejar algo de eso que Pallasmaa advierte con sus palabras. Pero lo borroso y lo velado, aunque uno parezca lo otro y viceversa, son procedimientos distintos como hemos advertido. Los dos comparten el gusto por la falta de nitidez, la formulación en precario, la confusión en el entendimiento que provoca en el espectador cierto sentir negativo, al verse incapacitado a comprender y representar, materializar (valga la paradoja) aquello que escapa a su razonamiento. Gran ejemplo de este proceder son los cuadros de Gerhard Richter (cfr. 3.3.2.), donde, más allá del grado de perfección que

⁶⁸⁰ Juhani Pallasmaa: *Los ojos en la piel*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 13.

técnicamente parecen contener, podemos encontrar el intento por tratar de comprender esa confusión que nos atañe en nuestra época contemporánea, y más justamente a través de un medio que implica en sí mismo ocultación, como es la pintura.

Igualmente, estas pinturas proponen la eterna rivalidad entre pintura e imagen, que venimos señalando desde el comienzo de la investigación. Se puede decir que a partir del debate que genera este tipo de pinturas, esa confrontación entre pintura e imagen queda disuelta. Al decir él mismo, Richter, que cuando realiza estas pinturas no hace pintura sino fotografía, podemos obtener la lectura inversa, que muchas fotografías, o imágenes provenientes de otros medios, pueden ser pinturas. La pintura, a partir de este punto, será más un problema de concepción filosófica que algo que atañe o restrinja al uso de determinados materiales. Más un problema relativo al velo y su capacidad de seducción que a otra cosa, a la interacción entre la presencia y la ausencia, que caracterizan la imbricación formal entre fotografía y pintura, por ejemplo. En el caso de Richter, sus cuadros borrosos recuerdan a los desenfoques producidos por la lente fotográfica, disolviendo los límites de lo pintado. De esta forma lo representado se convierte en motivos espectrales, a medio camino entre la vida y la muerte; el *spectrum* de la fotografía, como denominaría Barthes, dado que «mantiene a través de su raíz etimológica una relación con 'espectáculo' y le añade ese algo que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto».⁶⁸¹ La pintura, a diferencia de la fotografía, despejada la evidencia que la última representa, se ofrece como un medio más manipulable con el que poder experimentar, por eso no serán pocos los artistas que, recuperando parte de aquello que persigue Richter, se lancen a la investigación de las posibilidades del desenfoque.

Existe, entre los pintores, una pulsión hacia la expresión del exterior y del interior, de la delgada franja que separa dichos espacios, que se encamina hacia la levedad del gesto y la representación, una filosofía de lo tenue y difícilmente perceptible en su ejecución, o hacer de aquello que pasa desapercibido el motivo de una obra, haciendo desaparecer algún mínimo detalle. Algo que artistas como Gordon Matta-Clarck, Francis Alÿs o Grabiél Orozco persiguen con ahínco. Estrategias que pueden llegar a acercarse más a cuestiones relativas a cierta *despintura* o *antipintura*, donde se puede observar un ahorro de gestos como método de trabajo.

Los casos que a continuación vamos a mostrar son deudores de aquel efecto *flou* que explicamos al referirnos al medio fotográfico (*cfr.* 3.3.1.), aunque en el presente apartado avanza hacia una disposición donde el retoque digital asiste en el proceso para —bien desde la figuración o desde la abstracción— otorgar a la composición esa pátina o aire tecnológico y digital al que nos estamos refiriendo en este apartado.

Dil Hildebrand (Winnipeg, 1974) mira a los espacios arquitectónicos interiores a través de un filtro pictórico, que deposita sobre la tela una transparente y coloreada película que se presenta cartesianamente compartimentada. Una mirada a través de una lente que puede ser de aumento o, por el contrario, poseer una abertura diminuta. Aquí, la pintura misma sirve de apertura a través de la cual las viñetas son vislumbradas, en fragmentos donde, Hilderbrand, ofrece detalles de su estudio, como si de un lugar reservado y encapsulado para el acontecer

⁶⁸¹ Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990, p.35.

de misteriosos sucesos se tratara. Así convierte la pintura en un espacio de representación seductor que insinúa más de lo que enseña: en ese sentido la capacidad visual y la capacidad de adelantar unos posibles hechos por parte del espectador, hacen el resto. Una paradoja pictórica que también posee su lado punzante, en los refuerzos cromáticos de cordones empastados de materia pictórica que a veces remarcan la viñeta buscando una abstracción mayor, donde el ojo ha de discriminar para encontrar la representación que se esconde detrás. En ese juego óptico, para Petra Halkes:

(...) las superficies táctiles de los lienzos muestran una piel delgada de transparentes capas de pintura, así como su emplastada viscosidad —un recordatorio de que, en sus correspondencias con el cuerpo humano, la pintura siempre tiene un valor añadido sobre los nuevos medios.⁶⁸²



352. Dil Hildebrand, *Studio D*, 2010

Las pinturas de Rainer Kleemann (Bad Homburg, 1962) poseen una estructura básica que caracteriza su trabajo: el difuminado horizontal que vela la representación, desenfocándola. Sobre dicha zona borrosa superpone elementos geométricos que llevan el conjunto hacia cierto constructivismo abstracto, que combina, en un trabajo laborioso y prolongado, con innumerables gradaciones transparentes que dialogan con estas formas. Si uno mira la estructura difuminada de las pinturas, se puede asociar la imagen borrosa con una foto realizada en velocidad, pero si se compara con la sujeción de las estáticas estructuras abstractas, éste parece ser miope.

⁶⁸² Petra Halkes: «Dil Hildebrand. Review of Peepshow», en revista *Border Crossings*. vol.30, no.1, issue 117, Winnipeg, 2011, pp.77.



353. Rainer Kleemann, *Turbomatic*, 2002



354. Bruno Kuhlman, *04/10 (Matta)*, 2010

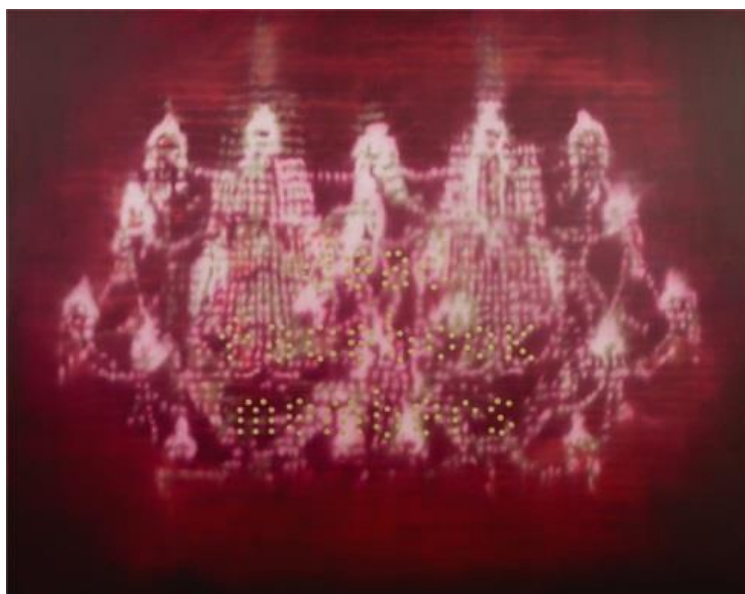
Bruno Kuhlmann (Múnich, 1963) trabaja desde la abstracción, con un método que convierte el segundo plano en algo que pudiera ser un desenfoque de elementos figurativos. Una insinuación que consigue mediante el recorte de fragmentos de pintura estriada, que parecen flotar en un primer plano. Es curioso comprobar cómo la misma disposición de la materia cromática, que propone un juego óptico a partir de sus diferentes grados de definición, nos inserta en una virtualidad donde parece atisbarse formas que pudieran ser reales. Hecho similar al que ocurre en los entornos digitales que ofrece la pantalla del ordenador.

La pintura de Raúl Cordero La Habana, 1971), desde la práctica auto-analítica del gesto pictórico en sí, participa de esa paradoja ontológica de ser un señuelo para el ojo, dado el velo

que intencionadamente dispone. Aplicando esta forma de proceder, explora un territorio que transita desde cierta concepción fundamental del motivo hasta la expansión de sus propios límites. De modo que, así, da a entender al espectador un figurado carácter inefable inserto en cada uno de ellos, que se puede equiparar al enigma que ocultan, lo que, en términos generales habla del misterio de lo visible. Un tamiz que refuerza su contenido, como pintura, en contraste dialéctico con otros lenguajes de la contemporaneidad tecnológica.

Por ello que, en su producción pictórica, destaque la incorporación de elementos conceptuales-descriptivos, como guiño verbal que aligere el peso visual que otorga el uso de las herramientas tradicionales de la pintura. Desde esa intención, Cordero se interesa por integrar de forma fragmentada los nuevos medios de comunicación, así como los usos que de ellos hacemos, como generadores de registros y sentido. Respecto a ello, Kevin Power dice lo siguiente:

(...) esta referencia tangencial a otra preocupación estética de nuestros tiempos—el papel de la intencionalidad de la fragmentación—, es una estrategia perversa típica de Cordero. La fragmentación, el collage, el ensamblaje corresponden a nuestra experiencia del mundo, y además a la manera en que asimilamos la información y acumulamos el conocimiento. Vivimos en un mundo de zapping televisivo, dominado por una publicidad compuesta de exageraciones, donde el collage es nuestro hábitat natural.⁶⁸³



355. Raúl Cordero, *Untitled (Dead Facebook Members)*, 2011

Por tanto, el proyecto artístico de Cordero se articula cuestionándose la representación y el sentido de la imagen hoy día, es decir: cómo la profusión de imágenes artísticas que se han producido hasta nuestros días, han terminado por colapsar el estatuto histórico de la imagen, su aura, según el concepto de Walter Benjamin.

⁶⁸³ Kevin Power: «Raúl Cordero: viéndolo a mi manera», en Omar-Pascual Castillo (ed.): Raúl Cordero, Madrid: Turner, 2010, p. 203.

4.3.1 - Decodificaciones diversas. La representación oculta tras la trama

Desde el concepto de la pintura velada, de aquel tamiz digital que imprimen las nuevas tecnologías que hemos explicado, aplicar las reglas adecuadas a un mensaje que ha sido emitido, en un sistema de signos determinado para entenderlo, supone decodificar, descifrar la representación que se encuentra dificultosamente visible. Labor que ha de realizar el espectador a partir de la complejidad, cada vez mayor, que representan las pinturas realizadas mediante la asistencia del manto tecnológico al que hacemos referencia. En ese sentido complejo, existen muchos artistas que optan por el recurso representacional de la disposición de tramas o celosías, para esconder así representaciones que el espectador ha de adivinar. En este tipo de obras, es esa trama o malla el elemento que mantiene el hilo discursivo de la obra que, de algún modo, continúa aquellas pautas sobre el registro pictórico inauguradas por el movimiento divisionista. Un recurso que permite superponer imágenes o conjugar registros, de modo que concepciones diversas convivan en un mismo espacio de representación.

Este tipo de pinturas retoman toda una tradición de la vanguardia que cuestionaba los límites de la representación, introduciendo disonancias, elementos perturbadores que revelan el artificio de su construcción, que dejan al descubierto los recursos ilusionistas de la perspectiva. Siguiendo el discurso divisionista, como muestra de la tramoya del escenario representacional a través de mostrar el atomismo del código pictórico, las pinturas que utilizan el recurso de la malla descubren ese *atrezzo* que se halla detrás del espejismo y la ficción, las bambalinas escondidas en la construcción de la imagen pictórica, cuestionando sus propios límites. Las tramas, que en su superposición reclaman el carácter plano de la imagen pictórica, incitando a la discriminación óptica del espectador, nos avisan, por otro lado, que es sumamente difícil escapar del ilusionismo que la pintura ha conllevado a lo largo de toda su historia. Reflexiones sobre la superficie pictórica que giran en torno a las cuestiones formales u ópticas, que mediante la asistencia del entorno digital nunca ha sido tan fácil practicar, abriendo la problemática de la ilusión a un rico abanico de connotaciones y significados que, en muchos artistas, pueden variar desde la alucinación, al sueño o la quimera, al deseo, al engaño o la esperanza, mediante, más o menos tupidas, capas de velos que ocultan y revelan imágenes detrás de imágenes.

La pintura de Markus Oehlen (Krefeld, 1956) es una especie de palimpsesto donde va mezclando diferentes motivos, que muchas veces surgen de maquetas que fotografía y trata digitalmente. En este solapar capas, utiliza unos patrones de líneas onduladas que se han convertido en su sello personal, provocando en el espectador un efecto óptico similar al moaré que producen las interferencias televisivas. Respecto al diálogo que Oehlen mantiene con las pantallas tecnológicas, Wolfgang Ullrich comenta lo siguiente:

Las imágenes parpadeantes que Oehlen tan a menudo logra en sus pinturas evocan el Op Art de los años 1960. Si bien el objetivo en esos días era activar el estático espacio pictórico —en última instancia, con el fin de subvertir la forma de la imagen actual— ahora la misma técnica se despliega en un esfuerzo por distinguir una determinada imagen de sus rivales en las innumerables pantallas de ordenador, que tienen tal efecto en la mayoría de la gente en cuanto

hay una pantalla electrónica a la vista, por lo general una pintura sobre lienzo tiene pocas posibilidades de ser percibida y mucho menos ser tomada tan en serio como la imagen tecnológica. Al mismo tiempo, meticulosamente imitando la estética de la superficie del monitor no lograría nada: el intento de ilusión pronto sería obvio y llevaría antes todo a un reparto de la pintura al papel de una tecnología inferior. Así Markus Oehlen toma una ruta diferente. Se desmitifica la magia parpadeante mostrando lo fácil que es crear el mismo efecto. Una sola mirada a sus pinturas es suficiente para convencer a cualquiera de que todo lo que necesitaría hacer no es más que un par de rayas rojas y azules o amarillas. Incluso van Eyck o Rafael podrían haber hecho esto, lo que lanza la supuesta naturaleza avanzada de las pantallas electrónicas al lugar de una luz diferente.⁶⁸⁴



356. Markus Oehlen, *Pianist*, 2004

En realidad, Oehlen, con estas acumulaciones, pretende hablar de una época saturada de imágenes a la que los medios de comunicación, la publicidad, internet y la televisión nos someten. Su forma de pintar es deudora, en parte, de Sigmar Polke, pero también a su etapa punk de los ochenta, y la composición de sus temas a la pintura de género tradicional, mezclada con algo de Pop Art y Op Art. Una pintura que huye de la narración para quedarse con la sensación atmosférica, dejando campo libre a la interpretación.

En su obra, Dirk Skreber (Lübeck, 1961) transfiere la contemplación sublime del modernismo en una construcción contemporánea donde la psicología personal es reemplazada por la esfera pública. Skreber presenta la inquietud como condición de la conciencia colectiva, el asombro como un síntoma de la proliferación de medios de comunicación y la espiritualidad como un logro de diseño normalizado. Su serie de pinturas del año 2010 irradian una gran intensidad gráfica y una paleta pop con cromatismo de alto voltaje. Por encima de su pintura, Skreber van pegando tiras de cinta de espuma de poliuretano, cuyas

⁶⁸⁴ Wolfgang Ullrich: «The Seventh, Eighth, Ninth Sense. Markus Oehlen's Imaging techniques», en *Markus Oehlen 1981-2008*, Köln: Buchhandlung Walther König, 2008, p. 28 (traducción propia).

zonas va adelgazando, quemando la espuma, en función de la representación que queda insinuada, como escondida detrás de la trama que forman las tiras, aunque en realidad éstas se hallen por encima y la representación sea producto de su rebaje. Esta dicotomía entre representación y fondo pictórico, que parece contrapuesto, crea un desasosiego psicológico de cierto misterio en el espectador. Skreber crea un velo entre la fantasía y la realidad, aumentando nuestra experiencia como espectadores dentro del mundo de superficies intercaladas, dispuestas al desciframiento por parte del espectador. En referencia a ello, Fritz Emslander comenta:

La inteligencia de la ejecución artística en estas brillantes figuras mentirosas se encuentra en la selección de una técnica de imagen a franjas, que sustrae el típico estilo de contorno del cómic y su sencilla legibilidad, cubriendo las siluetas de la original ejecución gráfica, con una imagen fragmentada que asemeja un parpadeo —en reverencia al Op Art— que contrarresta la estilización excesiva y extrema de las figuras de cómic del Pop Art.⁶⁸⁵



357. Dirk Skreber, *To be confirmed*, 2010

Las pinturas de James Cousins (Christchurch, 1965) muestran el conflicto entre la literalidad y la transcendencia, la materialidad y la ilusión, ofreciendo posibilidades para conexiones de pensamientos y sistemas de asociaciones fuera de su asignación convencional. Cousins filtra su trabajo para explorar la diferencia entre la ilusión de la figuración y la objetualidad del soporte, al que refieren las tramas que superpone a la representación. Los paisajes de Nueva Zelanda quedan interferidos por estas franjas superpuestas, que obligan a

⁶⁸⁵ Fritz Emslander: «Art as Will and Representation. On the Shallows and Abysses of Reality in Dirk Skreber's World of Images», en catálogo de exposición *Dirk Skreber. Blood Speed*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, p. 68.

distinguir entre los convencionalismos atribuidos a figuración y abstracción, incrustados en la tradición de las imágenes. Los procesos y procedimientos derivados de actos esquemáticos, mecanicistas y deductivos son convocados en los últimos estratos para hacer y deshacer superficies pintadas, para volver atrás e intercambiar órdenes establecidos. Louise Martin-Chew nos explica su proceso:

Muchas de las obras recientes comienzan con una imagen figurativa, tomada de una fotografía, (...) Sobre esta Cousins crea múltiples capas con plantillas de vinilo. Estas son producidas por una máquina de corte de vinilo dirigida por ordenador, colocada sobre la superficie pintada y entonces sobre-pintada, antes de que la plantilla restante sea despegada. Hay tanto un deshacer como un hacer en estas obras, y las capas son visibles cuando los lienzos son vistos muy de cerca desde el lateral. De esta manera el proceso se vuelve transparente para el espectador.⁶⁸⁶



358. James Cousins, *Untitled (Road)*, 2011

Martin Denker (Hamburg, 1976) trata de hacernos partícipes, en la contemplación de sus pinturas, de la velocidad visual a la que diariamente nos hallamos sobreexpuestos. Desde la trama que impide ver aquello que se halla detrás, nos obliga a realizar un ejercicio de selección, al igual que hacemos en la densa iconosfera, que se mueve, asistida por las redes informáticas, a una velocidad incontrolable, arrastrándonos a su flujo e impidiéndonos, en muchas ocasiones, parar a reflexionar sobre ello.

⁶⁸⁶ Louise Martin-Chew: «James Cousins: The structure of existence», en la revista *Art Collector* nº 69, Woollahra, julio-septiembre 2014. Documento en línea disponible en: <http://www.artcollector.net.au/JamesCousinsTheStructureOfExistence> (Consulta: septiembre 2015, traducción propia)



359. Martin Denker, *Gagagarten*, 2006



360. Adrián Navarro, *Loop 6*, 2012

Adrián Navarro (Boston, 1973) crea mundos virtuales ilusorios e ingrávidos a partir de mallas tridimensionales, que esconden representaciones de signos y símbolos debajo. Un trabajo de capas y escalas que es asistido mediante las nuevas técnicas digitales. Una celosía compuesta por multitud de puntos, que a su vez dibujan una forma topográfica, le sirve de filtro que deja entrever ese mundo que esconde y enseña a la vez. En ese sentido, como el mismo artista comenta: «El filtro existe porque me interesa crear una ilusión, un mundo

virtual. Una cierta sensación de ingravidez que se ha perdido en la pintura».⁶⁸⁷ Un estudio de las formas tridimensionales que son generadas desde el programa de arquitectura *Autocad*. Da la sensación como si todas las narraciones a las que pudiera llevarnos el segundo plano, se sacrificaran en función de una estética más fuerte, de una pintura sin apoyaturas lingüísticas, que se presenta tal cual. Lista para el posible desbordamiento formal, que insinúa la repetición obsesiva de sus series. Una pintura que, sin embargo, no puede desprenderse de su condición tecnológica, no sólo por necesitarla para su elaboración, sino porque recuerda a propuestas del Op Art, Pop Art, wall paper, publicidad, fondos de pantalla, etc.



361. Corinne Wasmuht, *Siempre Es Hoy*, 2007

En el trabajo de Corinne Wasmuht (Dortmund, 1964) no hay trama mecánica como tal, sino que es la superposición de imágenes abiertas o entramadas, como si viéramos en un cristal el reflejo y lo que hay detrás, lo que da lugar a la composición. Una fusión de estructuras de representación pintadas con gran precisión, que dan lugar a un conjunto abstracto por el que navegar para ir reconociendo determinadas pistas figurativas. Para ello, Wasmuht utiliza imágenes fotográficas personales y que extrae de internet, que va superponiendo digitalmente. En el proceso pictórico, ella aplica diversas capas delgadas translúcidas de color sobre tablas de madera previamente blanqueadas y pulidas, lo que ofrece una luminosidad y levedad especiales. Un resultado final que nos conduce a aquello que apunta Stephan Berg con las siguientes palabras:

Nos enfrentamos ante una paradoja: cómo uno de los programas de procesamiento de la imagen más lento (la pintura), revela la elusiva velocidad de la representación digital tan bien como el plegamiento del espacio bajo su permanente aceleración, hasta tal punto que nosotros podemos experimentar ambas cosas: la aceleración y desaceleración, el empuje tecnológico que nos dirige

⁶⁸⁷ Adrián Navarro citado por Laura Jurado: «La lógica ingravidez de la esfera», en diario El Mundo, Palma de Mallorca, noviembre 2014. Documento en línea disponible en: <http://www.elmundo.es/baleares/2014/11/27/5477507822601d26738b456b.html> (consulta: septiembre 2015)

permanentemente hacia delante, como el Ángel de la Historia de Walter Benjamin y la razón sobre la que él se sustenta.⁶⁸⁸

4.3.2. - Representación del error analógico y digital. El glitch

La pintura que aprovecha el error, el glitch, como se ha venido denominando, que con los programas del entorno digital ya se puede imitar, es una práctica repleta de giros y torsiones que, a medida que se tiende a su incorporación, parece convertirse en una moda. A partir de las imágenes digitales a las que recurren los artistas en su trabajo, mediante determinados programas, se puede corromper su información de modos diversos, desnaturalizando o pervirtiendo el modelo original. El fruto de esta modificación estética crea actitudes híbridas inéditas, pero que por repetición, como recurso que establece parámetros determinados para los tipos de imágenes que genera, se pueden identificar y clasificar. Estas mutaciones 'genéticas' de las formas, cuestionan la estética que impone el propio medio digital, obligando a adoptar nuevas perspectivas sobre la cuestión. Este doble juego, entre lo analógico y lo digital, lleva a los artistas a realizar relecturas que se inscriben dentro de un contexto social, lugar donde las reglas y los referentes se mezclan. Dada la extensión que proponen los dispositivos digitales en nuestra vida diaria, lo que proyecta un salto a un vacío inquietante parecido al que estableció el divisionismo de Seurat, demostrando que detrás del código no había nada, éste puede acabar representando la auténtica realidad, un fenómeno de *desambiguación* más allá de su utilización a favor del ilusionismo que puede establecer.

Pero comencemos por dar significado a aquello que llamamos error, desde la óptica científica de la física y la matemática: «La diferencia entre el valor medido o calculado y el real»,⁶⁸⁹ lo que establece una diferencia entre la previsión realizada y el resultado finalmente obtenido. Por tanto, el concepto de error no se concibe sin la idea de previsión. Esperar que algo va a suceder, y obtener un resultado truncado, de algún modo, que podemos relacionar con la intrusión de una interferencia que distorsiona aquella emisión 'ideal' que, suponíamos, resultaría. Dichas emisiones esperadas vienen condicionadas por la seguridad que parece habernos transmitido la repetición mecánica, que conllevan los aparatos y dispositivos del entorno tecnológico. En ese sentido, el error infunde en la representación el valor de la diferencia, el extravío de la pauta que impone la mecánica. En realidad, aunque ahora haya programas que inducen ese error al que aludimos, el error ha sido una forma de proceder con la que las vanguardias del siglo XX han trabajado constantemente: no desde la deficiencia que parece establecer el campo científico, sino con un sentido positivo que puede dar lugar a nuevos tipos de representaciones.

⁶⁸⁸ Stephan Berg: «The Speed of Painting», en catálogo de exposición *Supracity Corinne Wasmuht*, Köln: Buchhandlung Walther König, 2009, p. 47 (traducción propia)

⁶⁸⁹ Diccionario de la Real Academia Española. XXII edición.

La utilización cotidiana de todos los dispositivos surtidos por la industria tecnológica, que responden perfectamente al desempeño de unas funciones, nos ha hecho esperar de ellos un resultado fiel, en proporción a su funcionamiento automático y la destinación objetiva de producción para la que han sido diseñados y se utilizan. Pero existen fallos, excepciones en las reglas y sistematizaciones que inducen a la reflexión sobre la incertidumbre y el azar. Reflexiones que durante el siglo XX, en el campo artístico, fueron realizadas por artistas como Luigi Russolo, Marcel Duchamp, Nam June Paik o Wolf Vostell, entre otros, pioneros de la inclusión del error en el ámbito artístico, así como de la confrontación del uso de los aparatos tecnológicos cotidianos dentro de un contexto y discurso artístico. Incursiones que se fueron intensificando a medida que el número de aparatos tecnológicos a nuestro alrededor se fue incrementando: tal es el caso del 'ruido' visual introducido por tecnologías como la fotocopidora, que comienza a ser utilizada como herramienta de creación sobre todo en el contexto del arte pop y por los artistas de obra gráfica. Cuestiones que, por ejemplo, trata el libro de José Ramón Alcalá y Fernando Níguez Canales; *Copy - Art; la fotocopia como soporte expresivo* (1986), que parte de aquellos trabajos precedentes que conllevaban cierto 'ruido serigráfico', como el provocado en los iconos secuenciados de Andy Warhol.

Subversiones que adquieren mayor calado, si cabe, con la difusión de la tecnología digital. Dentro de este campo hubo artistas que comenzaron a experimentar, como Takeshi Murat, Oval o Jodi, instalando la corriente estética del 'glitch', que trabaja con los accidentes 'imprevistos' de los aparatos digitales. Un error que, en definitiva, es extrapolable, en el discurso artístico, al funcionamiento de otros sistemas filosóficos, económicos, sociales o científicos. Un método de desambiguación que deja al descubierto, sin simulaciones o revestimientos, una 'verdad' despojada, que nos muestra la esencia del código con el que se construye la representación. Una forma de elaboración de nuevos mundos imprevisibles a partir de una deconstrucción de los estándares reglados por industria tecnológica convencional, imprimiendo un potencial creativo alternativo que multiplica sus posibilidades, a partir de la transformación de la estructura tecnológica.

Dentro de la aleatoriedad que pueden ofrecer los nuevos sistemas digitales, podemos remitirnos a varias teorías que reflexionan en torno a ella: 'Teoría de los sistemas dinámicos', 'Teoría de la complejidad', 'Dinámica no-lineal' o 'Teoría del caos', que se encargarán de reemplazar la antigua visión mecanicista del universo por una visión dinámica y fluida de la naturaleza, donde el caos, con su consecuente inestabilidad y aleatoriedad, se instaura como paradigma. Un hecho que podemos enlazar, en su aplicación al arte y desde la óptica del error, a través de las palabras de Theodor Adorno: «La misión del arte de hoy es introducir el caos en el orden», a lo que añade: «La productividad artística es la capacidad de lo arbitrario (*Willkür*) dentro de lo maquinal (*unwillkürlich*)».⁶⁹⁰

Glitch, entonces, corresponde a la falla de un sistema o mala comunicación o traducción en la transferencia de datos, que impide que ejecute sus funciones correctamente, error que suele ser detectado visualmente a posteriori. Algo que, incorporado al ámbito artístico, remite a la estetización de errores digitales o analógicos, que se obtienen bien corrompiendo el código digital o bien manipulando físicamente los elementos eléctricos. Dentro de esta forma

⁶⁹⁰ Theodor Adorno: *Minima moralia*. Reflexiones desde la vida dañada, Madrid: Taurus, 1999, p. 224.

de proceder podemos distinguir entre 'Glitch puro' o 'Glitch simulado'. El primero sería el resultado de mal funcionamiento, problema o irregularidad que no ha sido premeditada previamente y de la cual podemos obtener o no un mérito estético, que en principio no se estaba buscando (accidente en estado puro). En el segundo caso estaríamos hablando de todos aquellos artistas que sintetizan *glitches* intencionadamente, incluso generando programas que el usuario convencional puede utilizar. Aquí los *glitches* son diseñados o forzados simuladamente, a veces a partir de las pautas que ha establecido el glitch real imprevisible comentado. Esta persecución de errores provocados, para los artistas seguidores de la estética Glitch, representan giros contraculturales, *hackeos* inconformistas a las limitaciones que impone la máquina o críticas al hiperrealismo de la cultura digital contemporánea, donde todo se halla perfectamente definido.

Entre las propiedades que distinguen las manifestaciones de glitch encontramos la fragmentación (fractura de los elementos individuales de la composición o partes de la imagen que se hallan cortadas o traspuestas); la repetición (manifestación en forma de *loops* infinitos); la linealidad (emergencia de líneas a partir de ruptura de los píxeles); complejidad (dejando visible la real complejidad de las funciones que actúan en el entorno digital). Estas anomalías, aprovechadas por la estética artística, van creando patrones de realidad. El proceso para producir fallos en una imagen alterando su código se denomina *databending*, en los procesos digitales, mientras que si se trata de un fallo físico en el circuito del aparato electrónico generador de la imagen, estaremos hablando de un *circuitbending*, en los procesos analógicos.



362. Iman Moradi, *Neuromirror*, 2004

El conocimiento de la posibilidad de mutabilidad continua del código, lleva a la sociedad a la paradoja de las identidades múltiples, cuestión que preocupará también al artista. La tecnología digital ha permitido, a una nueva generación de artistas, crear un lenguaje gráfico en el que se afirma una visión del mundo radicalmente alterada, una abstracción extrema,

ilusiones ópticas hijas del pixel y de la ruptura con los códigos estéticos del siglo XX. Significativa es la pieza titulada *Neuromirror*, de Iman Moradi, colaborador en el libro *Glitch: Designing Imperfection*, de 2009. Una instalación en la que el espectador se sitúa delante de un espejo digital que deforma su reflejo a partir de las ondas cerebrales de éste, que son captadas mediante un medidor que el espectador ha de colocarse en la cabeza. El resultado es la interacción de los pensamientos del observador en su propia imagen.

Procesos de *databending* o degradación visual han sido aplicados, como decíamos, a la creación pictórica antes de que surgiera la estética Glitch. Lo que en el pasado, desde la pura intuición creativa, suponía la 'degradación' del código pictórico establecido por la tradición, ahora puede ser conseguido por los artistas a partir de aquellos programas de ordenador ya configurados o intervenidos para tal fin, que posibilitarán la obtención de resultados insospechados. Entre los procesos de 'corrupción' de imágenes digitales estarían, por ejemplo, la separación de los canales RGB; los anáglifos o imágenes de dos dimensiones, que pueden provocar un efecto tridimensional cuando son observadas con lentes especiales, cosa que sin ellas produce un error de visualización; los errores de escaneado a partir del desplazamiento del elemento a escanear, como remedo de aquello que ya comenzó a experimentarse con la fotocopiadora, que crea unas aberraciones cromáticas muy llamativas, cada vez más utilizado por los diseñadores a nivel mundial; estéticas de baja resolución, que son aprovechadas desde lo analógico o digital para incidir en la pérdida de información que sufren esos soportes...



363. Richard Phillips, *Spectrum*, 1998

Asimismo existe una amplia nómina de pintores que utilizan las imágenes *glitcheadas* del entorno digital como fuente de inspiración para sus representaciones. Mediante esta nueva forma de ver la realidad visual se acercan a sus precedentes impresionistas, divisionistas, cubistas o futuristas, pero con la singularidad de que parten de la observación que impone el filtro del medio digital. Richard Phillips (Marblehead, 1962), heredero de la tradición del

realismo norteamericano, posee una gran influencia de los medios de comunicación de masas, la publicidad y, sobre todo, el mundo de la moda de los sesenta y setenta, lo que lo convierte, a su vez, en seguidor de artistas como Andy Warhol, Alex Katz o Mel Ramos. Phillips traslada estas imágenes desvirtuando aquello que pudiera parecer amable, presentándolas con crudeza y frialdad, como objetos minuciosamente analizados, casi quirúrgicamente. Una mezcla inquietante de imágenes morbosas y estilo refinado pasadas por el filtro de las películas en Technicolor de los setenta.

El trabajo de Dan Hays (Londres, 1966) supone un ejemplo claro de degradación visual de la imagen digital traducida a lenguaje pictórico. Como apunta Barry Schwabsky:

Las imágenes también recuerdan la técnica de separación de colores en la fotografía. El contraste todavía aleatorio de patrones de tonos claros y oscuros establece una dialéctica visual entre ausencia y presencia, trivialidad y profundidad, abstracción y la figuración.⁶⁹¹

Suele trabajar el género del paisaje desde lugares que no conoce, a partir de apropiaciones icónicas que extrae de Internet, tratando de convertirlas, de esta forma, en lugares míticos, una vez transcritos al lienzo. El hecho de examinar la pintura a partir de la reproducción digital, con los fallos que ésta puede contener, reclama la observación del paisaje auténtico y transitorio, que existe en paralelo al instante atrapado que encapsula Internet, lo que implica ciertas connotaciones fabulosas, destiladas de las correspondencias que podemos establecer al poner en común las dos realidades.



364. Dan Hays, *The Clearing*, 1999

Carole Benzaken (Grenoble, 1964) usa disciplinas dispares en su práctica artística (pintura, fotografía, video), con las que conlleva una reivindicación de la estética de lo diverso. Benzaken opta simultáneamente por superposiciones de imágenes apropiadas, que adquieren un nuevo significado personal para ella. Esta receptividad, no-jerárquica del campo visual, se mezcla con la mirada furtiva y la impresión fugaz como observación de una realidad sin límites. Realidad que a veces se muestra desecha, como por efecto de un error de recepción o reproducción, como es el caso de *(Lost) Paradise*.

⁶⁹¹ Barry Schwabsky: *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, New York: Phaidon, 2002, p. 138.



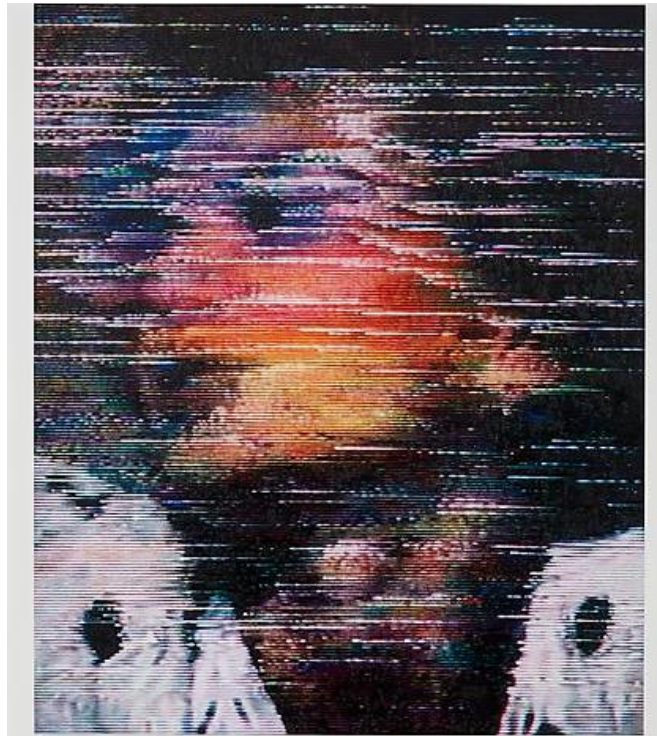
365. Carole Benzaken, *(Lost) Paradise A*, 2006



366. Jens Hesse, *Pope 1*, 2010

En el caso de Jens Hesse (Heessen, 1973), es cualquier interferencia digital o analógica la que sirve de inspiración en su trabajo, que realiza mediante un acercamiento hiperrealista sobre pana, como soporte que acentúa la linealidad de las pantallas. Su técnica mezcla la naturalidad de la imagen retransmitida en los aparatos electrónicos con los defectos que a su vez emiten; de esta forma constata la mentira que se halla inserta en la actual imagen que emiten los medios de comunicación, los cuales nos hacen creer en situaciones que en realidad no hemos vivido.

El trabajo de Kon Trubkovich (Moscú, 1979) destaca por usar una estética que asemeja al de una cinta de VHS dañada, que provoca un error analógico al ser reproducida. Comienza sus trabajos filmando sus propios videos, que posteriormente analiza para elegir qué imágenes fijas va a representar sobre el lienzo, con una notable distorsión que parece dar cuenta de una mala recepción televisiva. Como amante de la video instalación, Trubkovich se decanta por un mensaje televisivo, que puede recordar a esa sensación que obtenemos cuando hacemos zapping, algo que queda visible en su serie *Transmission*.



367. Kon Trubkovich, *Leaning forward through the walls*, 2014

Alejandro Bombín (Madrid, 1985) trabaja sobre la percepción de los datos visuales que recibimos de los medios, una huella que, a fuerza de repetirse fruto de la densa iconosfera, va perdiendo importancia en nuestra memoria, de modo que su visión se hace cada vez más inconsistente hasta desaparecer. Una reflexión sobre las diversas posibilidades de percepción y apropiación de la imagen, que Bombín materializa a través de un proceso tecnológico-pictórico que conlleva el escaneo de ilustraciones, que va deslizándose manualmente a medida que se registra la imagen, provocando así un error en la imagen original a modo de interferencias rítmicas que ofrecen otra dimensión del documento, dotándolo de nuevas cualidades plásticas que relacionan dicha acción con un gesto de carácter pictórico. Asimismo, se provoca una nueva interferencia en la superficie pictórica al ser transportada a la superficie del lienzo, pues esa transcripción se hace a base de bandas individuales e independientes, pintando una y enmascarando las demás, que acaban recomponiéndose como unidades que forman un todo al finalizar el cuadro. Esta estratificación del trabajo supone una forma organizada de transportar a la superficie pictórica la información, dando una importancia uniforme a cada

centímetro cuadrado de representación. De esta forma, Bombín cuestiona el hecho de la existencia de una realidad que, tras ser registrada, siempre copiamos, implicando unos cambios, aunque sean imperceptibles, respecto del original, pues en la misma codificación se encuentra ya la diferencia. En ese sentido, la realidad lleva implícita el error al ser recordada o reproducida, lo que ocasiona una constante erosión en la imagen. Error sobrellevado naturalmente, por otra parte, de manera inconsciente, pues su propio mecanismo de recomposición trata de rellenar aquellos vacíos de información que faltan, lo que origina archivos corruptos en sí mismos. Esto supone la mutabilidad intrínseca, que la imagen digital conlleva, en su fugacidad y rápida obsolescencia y sustitución, algo que un medio lento como la pintura puede frenar.

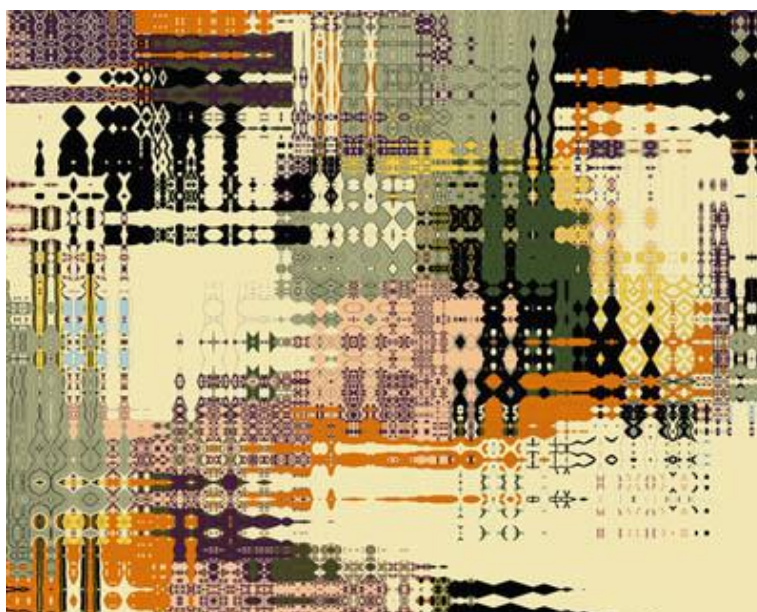


368. Alejandro Bombín, *¡Oiga mire!*, 2012

Shirley Kaneda (Tokio, 1951) trabaja desde un código abstracto. Sus grandes pinturas poseen una estructura ondulada que se ha calificado como *biomórfica*, una superficie dinámica y homogénea que induce a pensar en la aplicación de un estudiado error. Las pinturas de Kaneda se alimentan de la contradicción, la ambigüedad y la sorpresa. El imaginario con que trabaja es sustraído del mundo virtual de la computadora, procesado a través de múltiples recursos, para luego ser transferidos de manera mecánica sobre el lienzo. El efecto global de estas pinturas es como de burbujas digitalizadas que flotan moduladas en base al color, produciendo una extraña sensación de ilusionismo. Los significados múltiples, contradictorios y ambiguos que vienen acoplados a sus pinturas, son forjados por Kaneda deliberadamente en sus sesiones de trabajo.



369. Shirley Kaneda, *Restless Serenity*, 2008



370. Carl Fudge, *Everyone Has a Theory as to Why III*, 2002

Carl Fudge (Londres, 1962) combina tecnología digital y técnicas tradicionales para transformar las imágenes en composiciones caleidoscópicas, donde se puede llegar a adivinar la representación que esconden. Sus fuentes se extienden desde los grabados en madera japoneses de siglo XVII a las pinturas de camuflaje de Andy Warhol, que son distorsionadas hasta su disolución. Las abstracciones hipnóticas resultantes transmiten la sensación de ruido electromagnético, la presencia de una interferencia o un error inducido característico de la estética digital. Caminando hacia el futuro, estas composiciones, de algún modo, miran nostálgicamente al pasado, al *Broadway Boogie Woogie* de Piet Mondrian.



371. Mark Stebbins, *The Gleaners*, 2012



372. Lauren Pelc-Mcarthur, *Grey Pause Morning Sitter*, 2013

El trabajo de Mark Stebbins (Sarnia, 1980) nace del interés por prácticas textiles artesanales y el soporte lógico informático contemporáneo. En particular, por aquellos efectos que se producen al traspasar la información de un medio a otro, donde se dan pérdidas y ganancias derivadas de la traducción, lo que crea cierta inestabilidad inherente de la información grabada. El optar por la reproducción a mano, una vez completado el proceso digital, confiere plasticidad al conjunto, haciendo que así pierda la rigidez propia del soporte informático. Stebbins, con dicha acción, habla de las formas tradicional y digital en que los patrones de la cultura son transmitidos. Información que bosqueja una tensión entre

acumulación de datos y degradación, que muestra cómo las formas estampadas se fragmentan y acaban por corromperse.

Las obras de Lauren Pelc-Mcarthur (Toronto, 1985) trabajan desde la doble vertiente digital y analógica, ramificándose entre pintura, creación digital y vídeo. Disciplinas que Pelc-McArthur trata de hibridar, desde el uso de texturas creadas manualmente dentro de sus obras digitales a la aplicación de elementos generados con herramientas 3D, como base e inspiración para luego pintar sobre lienzo. Ante ello destaca un carácter expresivo y gestual del uso experimental de la tecnología. Ello le lleva a la utilización de errores digitales, *glitches*, como una herramienta más dentro de su proceso, de forma que obtiene unos resultados muy expresivos a la vez que cuidados y perfeccionistas de simulaciones orgánicas de marcada estética virtual.



373. Enrique Radigales, *Semiborrado_DSC0653*, 2013

Enrique Radigales (Zaragoza, 1970) realiza una pintura mezcla de código digital, como lenguaje HTML, y soporte tradicional con la que cuestiona el progreso de la tecnología. Una frontera entre lo digital y lo físico que le augure acontecimientos relacionados con el futuro digital. Dado que proviene del Net.art, es buen conocedor de la naturaleza temporal del dato digital, una información que antes o después comienza a erosionarse, perdiendo propiedades, no consiguiendo más que efervescencia instantánea, desvaneciéndose tras su fecha de caducidad, de ahí su derivación por el medio físico de la pintura. Desde esa perspectiva, Radigales entiende la información digital no solo como una forma analítica del mundo, sino como el propio mundo a modo de información. Una información que conlleva una traducción que a veces no es la que esperábamos. Por ejemplo en su serie *Souvenirs* o en *Fragmento y nostalgia*, recupera archivos que han sido tirados a la papelera del ordenador, desde el

remanente de memoria que han dejado en el disco duro de éste. Su recuperación no es completa sino que ya implica un error, que consigue traducir presentándolo como forma pictórica, es decir: se desecha un archivo pero se recupera una pintura. Con ello, el interés de Radigales se centra en admitir y demostrar, de forma poética, cómo la tecnología, lo físico y lo virtual mantienen lazos de conectividad en torno a su desgaste o erosión, situación que hace aflorar otro tipo de situaciones más allá de la pérdida irrecuperable. En definitiva; una suerte de vasos comunicantes dispuestos a entenderse y completarse el uno al otro, siempre que exista una forma poética de hacerlo.



374. Nandan Ghiya, *Download Error - DSC01720*, 2012

Nandan Ghiya (Jaipur, 1980), en su serie *The Facebook Project*, une pasado y presente para desarrollar un punto de vista único de las sociedades contemporáneas y las relaciones humanas. Mediante el bricolaje llevado a la pintura, convierte sus representaciones en interfaces que reciclan momentos de la tradición con la óptica contemporánea del entorno digital. Debido a su carácter objetual, la obra de Ghiya origina cierto desconcierto en el espectador, que se ve impedido, en un primer momento, para entender cuál es la verdadera naturaleza de las obras, piezas con matiz surrealista donde lo fotográfico se mezcla con la iconografía de las redes sociales, el software y la estética de los errores informáticos como recurso. El trabajo de Ghiya comienza a partir de fotografías antiguas de retratos con su marco tradicional, con rostros *pixelados* o difuminados, como si hubieran sido intervenidos digitalmente. Manipulaciones objetuales que guardan mucha relación con las realizadas bidimensionalmente en el ordenador.

4.3.3.- Pervivencia del ornamento

como interferencia del patrón mecánico

Como vemos en la última ilustración del apartado anterior, parece que necesitamos recurrir al marco para denotar el carácter pictórico de una pintura; un marco que, más allá de sus implicaciones conceptuales, parece remitirnos a una tradición decorativa. El ornamento ha sido una de las funciones del arte, lo que de forma especial identificamos en todas aquellas que conocemos como ‘artes decorativas’ (orfebrería, tapicería...), dotando de cierta ‘gracia’ a la pieza producida. La propia pintura ha ejercido la función ornamental en innumerables ocasiones, no lo olvidemos: las pinturas murales en salones y palacios son un ejemplo clarísimo de ello, imitando motivos vegetales en su mayoría. Su inclusión como motivo protagonista de la representación pictórica supone la transformación del parergon, lo accesorio o el resto, del que habla Derrida, en ergon, es decir: que lo que antes limitaba la obra pasa a ser el tema principal de esta. Dado lo cual, podemos establecer a todas aquellas pinturas que tratan el tema del ornato como propuestas de una belleza que linda con el concepto del vacío.

Si echamos la vista atrás, al Renacimiento, podemos destacar la ampliación en lo relativo al imaginario que supuso la incorporación del *grutesco*, como sistema estructural de ornamentación derivado de aquel que, en el siglo XV, se descubre en las cuevas de Roma; combinaciones de elementos vegetales, guirnalda, vasijas, figuras humanas y *teriomorfos*, animales fantásticos y seres mitológicos, etc., relacionados de forma caprichosa que rellenan excesiva y voluptuosamente el espacio mediante composiciones simétricas. Asimismo, estas imágenes sugieren una conciencia particular de la relación y combinación entre distintos materiales y medios –escultura, pintura, relieves en estuco, mosaicos– que caracterizarán conformaciones estéticas que celebran el exceso, como posteriormente constatará el Rococó, el Art Nouveau o el Modernismo.

Desde la perspectiva de la representación pictórica, la recurrencia a elementos decorativos y ornamentales en sus composiciones siempre fue una estrategia muy utilizada, motivos que comienzan a emerger con mayor fuerza tras la depuración modernista, donde lo ornamental pasa de tener una función meramente decorativa a constituir una parte integrante de la obra, erigiéndose como temas centrales de la composición con el nacimiento de la pintura abstracta, aunque en principio exista una contradicción entre la espiritualidad a la que tiende la abstracción y la capacidad de replicación de un mismo motivo que infunde lo ornamental. Para Kandinsky, la pintura autorreferencial emancipada de la naturaleza derivaba en lo decorativo, cuestión que expresaba así en su libro *De lo espiritual en el arte*:

Si hoy destruyéramos los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación de color puro y forma

independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra.⁶⁹²

Fue en esa época, poco antes del inicio de la aventura abstracta, cuando, en 1908, el arquitecto Adolf Loos escribe su famoso artículo denominado «Ornamento y delito», donde aboga por una evolución estética que prescindiera del adorno y el ornato, que ha de esforzarse por evitar lo trivial, vacío, superfluo o complaciente. Algo que, como comprobamos en la pintura que después comienza a realizarse, no se cumple, reconsiderándose el valor de lo ornamental, si observamos cómo resurge tiempo después, como transgresión, respecto a la transferencia que supone el ornamento como elemento conflictivo, dentro de las reflexiones que ha conllevado la estética artística, a su recuperación como elemento transgresor, tal y como Juan Luis Moraza ha señalado.⁶⁹³ Recuperación que podemos constatar en discursos pictóricos contemporáneos no faltos, en muchas ocasiones, de cierta ironía respecto al uso de motivos estampados, que ponen en relación la representación pictórica con cuestiones relativas al diseño textil o similar, provocando que a veces una pintura se convierta en un diseño susceptible de ser llevado a ese otro campo de la sociedad de consumo.

Aparte de estas concepciones sobre lo ornamental, un libro que nos ayuda a estudiar la relación existente entre la ornamentación y la abstracción es *Abstracción y naturaleza* de Wilhelm Worringer, publicado en 1908, donde desarrolla parte de las teorías que Alois Riegl había expuesto años antes en su libro *Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*, de 1893, donde analiza la evolución que han tenido los estilos artísticos respecto a las formas de los motivos decorativos en las diferentes culturas. En esta línea también destaca un libro muy posterior de Ernst H. Gombrich: *El sentido de Orden, Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, de 1979, donde la historia de las artes decorativas le sirve de hilo conductor para analizar la psicología de la percepción artística, desde la tendencia que siempre ha poseído el ser humano por jerarquizar, organizar, agrupar o relacionar, para entender los fenómenos complejos que le rodean.

Dicha inclinación es explorada en la actualidad por muchos pintores, para indagar sobre los límites entre la abstracción y la decoración, así como para investigar sobre los procesos organizacionales a los que nos hace derivar la sociedad de la información. Asistidos en multitud de ocasiones por los nuevos medios tecnológicos, aunque tampoco suponga un requisito indispensable —como veremos en algunos de los ejemplos que ilustran el presente apartado— realizan composiciones basadas en motivos clonados, simétricos, que pueden repetirse hasta el infinito, mostrados como fragmentos de un universo que no tiene principio ni fin. En aquellos que acuden a las nuevas tecnologías para su trabajo, el ordenador es utilizado para variar módulos, encadenar motivos, crear sucesiones, etc., permitiéndoles una mayor complejidad de elaboración. Una conjunción que parece seguir los postulados de la mecánica y la tecnología, en relación a la repetición y el orden, destacando una ambivalencia que se puede mover entre lo narrativo y lo decorativo, entre la opulencia óptica y cierta angustia provocada por ella. Una tendencia *all over*, donde los motivos uniformemente espaciados se repiten provocando un desbordamiento de los límites que impone el cuadro de

⁶⁹² Vasili Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 1996, p. 90.

⁶⁹³ Juan Luis Moraza: *Ornamento y ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*, Murcia: Cendeac, 2007, pp. 23-25.

caballete, que inyecta en la pintura lo que Clement Greenberg consideraba una «ambigüedad fatal».⁶⁹⁴ Situación que en la actualidad se radicaliza como un factor heredado subversivamente de la pintura abstracta, ironizando con ello, en ocasiones, el papel otorgado a la pintura por el mercado; algo que Markus Bröderlin, en su texto para la exposición *Decoraz(i)ón*, de 1999, denomina «conceptualización de lo decorativo».⁶⁹⁵

Dentro de los efectos ópticos que puede provocar la disposición ornamental, podemos nombrar el moaré, que se produce con la superposición de dos ondas. Esta yuxtaposición de dos campos genera una tercera parte, pero este campo complejo tiene tendencia a surgir y luego sumergirse en sombras, ofreciendo una *multiestabilidad* que puede ser muy hipnótica, algo que podemos aplicar a la sensación que produce la utilización de lo ornamental en pintura. Sin embargo, la complejidad del resultado de estas estructuras matemáticas, se tienden a asociar a las telas de diseño de interiores y parte del Op Art. Cuando a este tipo de imágenes se las añade movimiento, estos patrones suelen desembocar en lo psicodélico, en un efecto narcótico que atrapa al espectador. Este carácter estimulante ya fue recurrido por un Art Nouveau directamente derivado del Rococó. Formas opulentas que celebraban la exuberancia del ornato floral sustentadas en la estructura matemática de la forma.

En el libro *La Gramática de Ornamento*, de 1856, Owen Jones ponía en el punto de mira una disertación, rica en ilustraciones, acerca del lugar y la función de elementos decorativos dentro de la arquitectura. Este trabajo influenció a artistas como William Morris o Frank Lloyd Wright. En él señala que los períodos del arte en que más se ha utilizado el ornamento, denotan más las preocupaciones por la observación de los principios que regulan el acomodo de las formas en la naturaleza, que en un intento de imitarlas. Es decir que: este tipo de arte tiene que ver más con la idealización que con la imitación. En el caso de las obras que vamos a analizar a continuación, su representación viene determinada por unas formas de crecimiento que, sabemos, responden a fórmulas matemáticas.

Admirador durante mucho tiempo de las plantillas de Matisse y del cubismo sintético, Philip Taaffe (Elizabeth, 1955) desde mediados de los ochenta comenzó a tomar prestadas imágenes de otros artistas. Este *apropiacionismo* lo coloca al lado de contemporáneos suyos que también optaron por dicha práctica, como Sherrie Levine y Mike Bidlo. Desde finales de los ochenta produce cuadros cada vez más abstractos donde incluye motivos ornamentales que se van repitiendo por toda la extensión de sus composiciones. Los motivos decorativos enmarañados con estampaciones de muy variado origen constituyen uno de los fundamentos que sostienen la obra de Philip Taaffe. Formas naturales como hojas, estrellas de mar o insectos, formas de la caligrafía árabe, de jeroglíficos egipcios o formas extraídas de diseños textiles mediterráneos, componen representaciones tendentes a cierta psicodelia que es matizada por una utilización armoniosa del color. Según Enrique Juncosa:

(...) lo ornamental es en la obra de Taaffe algo más que lo decorativo. En sus propias palabras: "Me gustan las situaciones sincréticas, el tipo de situaciones donde incursiones de muchas fuentes geográficas distintas tienen un efecto acumulativo de densidad cultural e histórica.

⁶⁹⁴ Clement Greenberg: «La crisis de la pintura de caballete», en *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 146.

⁶⁹⁵ Markus Bröderlin: «Ornamentación de lo moderno. Sobre la historia de la pintura abstracta», en catálogo de exposición *Decoraz(i)ón*, L'Hospitalet: Tecla Sala, 1999, p.58.

Algunos de mis cuadros contienen elementos que surgen de fuentes decorativas, pero nunca asumen los cuadros una naturaleza puramente decorativa.⁶⁹⁶



375. Philip Taaffe, *Ornamental Panel II*, 2013

Eric y Heather ChanSchatz (Eric Chan: Tokio, 1968 y Heather Schatz: Dallas, 1968) crean sus composiciones a partir de la interacción con distintas comunidades internacionales, como soldados americanos destinados a Irak, mineros de carbón en Pensilvania, etc. Una nueva forma de concebir la pintura basada en la participación colectiva, donde las representaciones se desarrollan como resultado de su compromiso con la comunidad elegida y los clichés que la estructuran. A través de un proceso artístico riguroso, la pareja ChanSchatz basa su metodología en estrategias socialmente cautivadoras, que comportan su distintivo idioma visual a partir de un archivo previamente generado. La plataforma de participación y las interacciones que proponen la pareja ChanSchatz, constituye un elemento central de su trabajo: usan cuestionarios diseñados, con características determinadas, para invitar al público a contribuir en la composición de la pintura, con las combinaciones resultantes de las respuestas. Estas respuestas de los participantes determinan los colores y la distribución de los elementos, de modo que la pintura se convierta en un pasaje social. Los objetos han dejado paso a los flujos de información; la estructura ha sido subsumida por la interactividad.

Los ChanSchatz elaboran sus proyectos desde la producción digital, lo cual emerge de los procesos selectivos que los artistas denominan 'masa de información', decisión que mecaniza un trabajo informático que acaba expandiéndose hacia lo decorativo. Esta generación de

⁶⁹⁶ Philip Taaffee citado por Enrique Juncosa: «La pintura como paraíso», en catálogo de exposición *Philip Taffee*, valencia: IVAM, 2000, p.33.

patrones, de un modo que recuerdan a la producción industrial, siempre estuvo relacionada, en un primer momento, con las artes decorativas que necesariamente conllevaba una repetición sin variabilidad. En cambio, los ChanSchatz introducen el parámetro variable determinado por lo social, que ofrece una generación ilimitada de diagramas dentro de un mismo patrón, lo que aporta cierto reconocimiento dinámico que pueden acercarse a una animación *computerizada* del caos de Mandelbrot. Estos módulos interactivos de diseño trabajan a partir de un programa diseñado por los ChanSchatz y pueden ser estampados en cualquier material, incluso en aquellos objetos de consumo cotidiano, haciendo un guiño a la moda desde su estrategia artística. El arte de los ChanSchazt consiste en idealizar las formas de la cultura, no de copiarlas.



376. Eric and Heather ChanSchatz, *PTG.75 (White Pitcher)*, 2007

El trabajo de Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 1960) mezcla elementos ornamentales recordando al movimiento psicodélico de los setenta, jardines exóticos, etc. Mediante la superposición de hipnóticas formas circulares, experimenta con la inclusión de collages que recuerdan al aspecto de envoltorios de chocolatinas o golosinas que desprenden un colorido brillante. Procesos que en estos últimos años están derivando hacia una dimensión pública, que conllevan la realización de grandes murales espacios públicos. Con el modernismo de los treinta como movimiento referencial, Milhazes basa sus obras en una técnica muy precisa; diseña sus motivos florales u orgánicos con pintura acrílica sobre plástico transparente, para ir superponiendo y transfiriendo dichos motivos sobre la tela posteriormente; las imperfecciones producidas por esta técnica forman una parte característica de su obra. El carácter ornamental de sus diseños, a medio camino entre la abstracción y la figuración, según las impresiones que relata Dominique Gutiérrez:

(...) logra demostrar la sociedad en que vivimos hoy, caótica y a la vez armónica, buscando siempre el cambio y movimiento. Un lugar donde se pueden apreciar muchas y pequeñas cosas diferentes que hacen una perfecta unión y compilación. Porque de eso está compuesta la sociedad contemporánea, de diferencias, cambios y transformaciones que hacen que el mundo siga avanzando y evolucionando.⁶⁹⁷



377. Beatriz Milhazes, *Sinfonía Nordestina*, 2008



378. Aldo Iacobelli, *Bill is a child molester*, 2000

En el caso de Aldo Iacobelli (Nápoles, 1950) —la pintura concebida como decoración del interior y los *patterns*— su trabajo repite constantemente una trayectoria ornamental, donde ironiza sobre los procesos de producción artística y sus intrincadas relaciones con las artes decorativas. Artista preocupado por las cuestiones del fondo y la superficie, ha tratado de

⁶⁹⁷ Dominique Gutiérrez: «El caos armónico», en Fabiola Knop (ed.): *Ensayos sobre la Imagen. Edición VIII*, Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2011, pp. 78-79.

solventarlo acercándose a la utilización del patrón como normalización de la percepción visual, investigando sobre los convencionalismos sociales que la disposición estampada de motivos suele conllevar, pues enseguida suelen remitir a una época o sector de la sociedad. Unos patrones que además de reproducir en el lienzo, Iacobelli, en ocasiones, expande por la pared del espacio expositivo.

Tamara Gonzales (Madera, 1959) se dedica a recopilar manteles, servilletas, cortinas, etc., con patrones definidos, de aquellas culturas que visita en sus viajes. Posteriormente los recorta y engarza para rociarles con una pintura en spray que los unifica ligeramente. De esta manera trata de buscar una abstracción constructivista a partir de la organicidad de los patrones, una forma de ordenar todas esas manifestaciones culturales. Para unificar todo ello, en su trabajo, según Stephen Truax:

Gonzales ha creado un léxico de plantillas, que corta a mano de cartón. Estas son utilizadas y reutilizadas en todo el cuerpo de su trabajo, operando como si fueran unos queridos personajes de una extendida historia sin narración. El resultado no es exactamente figurativo, pero tampoco es totalmente abstracto.⁶⁹⁸



379. Tamara Gonzales, *Blue crystal monkey*, 2014

Maurizio Lanzillota (Campobasso, 1960), conocido por sus cuadros de vaporosa figuración y tintes *neometafísicos*, también realiza obras donde mezcla lo digital y lo pictórico. Inspirándose en escenas eróticas del cine, realiza composiciones barrocas donde la ornamentación cobra protagonismo. Lanzillota se recrea en estos cuadros en el horror al vacío,

⁶⁹⁸ Stephen Truax: «Tamara Gonzales. Spectral Process; dawn bringer: magnetic knight», en revista digital *Come Together: Surviving Sandy*, Nueva York, 2013. Documento en línea disponible en: <http://cometogethersandy.com/tamara-gonzales/> (Traducción propia, consulta: 2015, septiembre)

donde la representación del motivo principal va desapareciendo a favor del protagonismo que va adquiriendo lo decorativo. Estos elementos rellenan los espacios silueteados, como moldes de formas repetitivas que, en el chocante contraste óptico que establecen, parecen advertirnos que su naturaleza esencial implica concentración y expansión más allá de sus propios márgenes.



380. Maurizio Lanzillotta, *Hollywood Kiss 4*, 2013



381. Reed Danziger, *Element 121 02*, 2004

Reed Danziger (Berkeley, 1966) realiza intrincadas y complejas pinturas mediante capas de patrones estarcidos combinados con trazados a mano alzada. Formas orgánicas, diseños ornamentales, arabescos y formas naturales —como formas que han estado presentes desde

la antigüedad— conviven en composiciones voluptuosas que establecen un diálogo entre el pasado y la cultura que generan las nuevas tecnologías, que se plantea en un estado de continua transformación y evolución. Como Lilian García Roig las define:

Las pinturas de Danziger reflejan su fascinación por la sobrecarga de información histórica, cultural y científica, referencias que definen nuestra sociedad. Ella está interesada en cómo estas fuentes son mitigadas por la memoria y el cambio, desafiando en sus pinturas a nuestros esfuerzos por categorizar estrictamente sus fuentes.⁶⁹⁹



382. Aaron Wexler, *The Not-So-Distant Future*, 2008

Aaron Wexler (Filadelfia, 1974) opera dentro de un juego complejo, donde la simetría y la repetición del patrón ornamental son rotos a favor de una asimetría que deja un rastro o recuerdo de su procedencia. El proceso, encaminado hacia la ilusión fractal, se va alternando con collage y pintura que recuerda a los papeles de Matisse. Wexler nos ofrece una ensoñación abstracta acompañada de referencias reconocibles como pistolas, insectos o flores, a modo de paráfrasis del lenguaje del subconsciente, que dialoga entre formas negativas y positivas. En su obra, cortar y pegar es más que una mera metodología o hacer ejercicio en la estética formal, interactuando con el medio digital se convierte en una lente a través de la cual medir las decisiones y reconstruir el orden natural de las cosas. En contra de seguir una ortodoxia heredada de la práctica modernista, Wexler opta por un método

⁶⁹⁹ Lilian García-Roig: «How to Do More with More: Embracing Maximalism in Contemporary Painting», en catálogo de exposición: *More is More: Maximalist Tendencies in Recent American Painting*, Florida: Museum of Fine Arts, 2007, p. 30. (traducción propia)

científico que unifique su imaginaria referencial de un modo lógico. Encubrir y revelar es un procedimiento donde la selección de formas, imágenes y pintura se basa en las respuestas poéticas en busca de significados profundos.

Fernando M. Romero (córdoba, 1978) atiende de manera especial a la parcela de lo decorativo y al ornamento en sus obras pictóricas. Un campo que le sirve de excusa para llegar a construcciones de mayor complejidad. Dichas superficies ornamentales aparecen *deconstruidas*, pero todavía reconocibles, por medio de arrugas y pliegues que otorgan una ilusión espacial, a modo de telón de fondo de un decorado, a la representación. En ese sentido, el juego entre la representación y la percepción son los objetivos que centran el interés de este pintor. Estos escenarios arquitectónicos ilusionistas adquieren el papel protagonista en sus composiciones, donde elementos florales y construcciones técnicas, patrones y retículas, ornamentaciones que recuerdan tanto al modernismo como a tatuajes tribales, manchas e inscripciones, se imbrican superponiéndose.



383. Fernando M. Romero, *FeedBackStage_006*, 2011

La pintura de Romero es un arte del montaje y la apropiación visual, de escenas construidas aleatoriamente, de unos espacios contenidos dentro de otros y de perspectivas que reflejan situaciones contradictorias, como mapas y trayectos donde aparecen signos que orientan al espectador ante una realidad ficticia, que puede parecerse a la que diariamente aparece en nuestras pantallas. Según las palabras de Peter Funke:

(...) se podría decir que es un pintor de lo decorativo, algo que en su arte no queda relegado a un mero ornamento – al contrario, la decoración forma en sus cuadros la excusa para llegar a construcciones con contenido y significado complejos. De esta forma se convierte en parte

integral de una forma de razonamiento visual que seduce al espectador a interpretar lo representado como el punto de partida de un juego sensual e intelectual.⁷⁰⁰



384. Michael Lin, *Between the Lines*, 2011

Dentro del ámbito de la pintura mural y la instalación destaca Michael Lin (Tokio, 1964), quien lleva sus monumentales composiciones ornamentales a todo tipo de superficies: paredes, techos, suelos... Aquellas se corresponden con estampados de florales taiwaneses, de gran potencia cromática, con los que pone en juego una forma de experimentación una forma de experimentación del espacio a través de la pintura. Espacios públicos o privados, dispuestos como evento social, donde la pintura, concebida de este modo, se desprende de su carácter objetual transformándose en parte de ese espacio; cambiando, igualmente, la percepción del lugar, desafiando así la posible autonomía de las formas artísticas que, por el contrario, reclaman la participación del espectador allí donde hayan sido adaptadas. Lin propone una práctica artística relacional que sea fruto de la comunicación y la interacción social. Por ello no es extraño que, considerándose como catalizador de estos procesos, también se anime al diseño de interiores, mobiliario, etc., en un intento de descontextualizar su obra e integrarla en la esfera de la realidad inmediata. En relación a ello, Barry Schwabsky dice:

Michael Lin hace que nos enfrentemos a otro aspecto incómodo mediante la utilización de un elemento ignorado en el culto lenguaje conceptual del arte decorativo contemporáneo, o motivos textiles: que establecen la principal apariencia formal de su trabajo. La proliferación y la contaminación de estos motivos, trascendiendo su connotación histórica de kitsch, se abren un espacio fresco, tanto físico y como cultural. Los motivos de Michael Lin son tomados de las artes

⁷⁰⁰ Peter Funke: «Belleza y peligro. Apuntes sobre la obra de Fernando M. Romero», publicado con ocasión de la exposición de Fernando M. Romero: *Plain View* (2012) en Egbert Baqué Contemporary Art, Berlin (traducido por Sara Maruozzo Méndez). Documento en línea: http://www.fernandomromero.com/html/images/obras/plainviewegbertbaque/texts/Text_Peter_Funken_ES.pdf (consulta: 2015, septiembre)

populares marginadas por las sociedades de consumo capitalistas. Su presentación en el mundo del arte hoy en día puede resultar disonante.⁷⁰¹



385. Peter Kogler, *MSU museum of contemporary art Zagreb*, 2014

Peter Kogler (Innsbruck, 1959) es otro de esos artistas que replican sus motivos para inundar el espacio expositivo que acoge su obra. Un trabajo que perfectamente pudiéramos haber introducido en el apartado dedicado a realidad virtual y pintura, dada la estética futurista que utiliza y el grado de inmersión al que induce en el espectador. Kogler se nutre del método científico para desarrollar su trabajo, del clásico 'prueba y error'. Desde esa perspectiva, trabaja utilizando las nuevas tecnologías en sus propuestas, que a veces llegan a alcanzar un estatus multimedia donde se pueden entremezclar la arquitectura y cine. Hay tres elementos icónicos que se suelen repetir en las composiciones de Kogler: los tubos, las hormigas y el cerebro, como metáforas de los canales de distribución de la información en las sociedades contemporáneas, donde el cerebro representaría el origen de las ideas, los tubos sería los medios de comunicación y las hormigas los propios seres humanos; emisores y receptores, codificadores y decodificadores, los que trabajan de forma directa o indirecta en un complejo mapa común y unificado. Interacciones sociales que plantean la construcción de espacios virtuales, en cualquier escala, para crear sensaciones e ilusiones. La marca característica de Kogler es que sus obras se desarrollan en relación con la arquitectura, pero al mismo tiempo se distancia, al igual que lo hace de la pintura y la escultura, al manipular las perspectivas y las dimensiones, introduciendo al espectador en una percepción óptica diferente. Desde el concepto de lo pictórico, su obra funciona como el empapelado utilizado en el ámbito doméstico, pero derivado a la tendencia *all-over* de cubrir todo el espacio plástico/expositivo de forma obsesiva, donde la simplicidad del motivo llega a convertirse en una gran abstracción de carácter barroco, introduciendo al espectador dentro del 'cuadro'. Respecto a ese concepto expansivo y rizomático de su obra en relación al interconectado y tecnológico momento actual, son significativas las siguientes palabras de Boris Groys:

⁷⁰¹ Barry Schwabsky: *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, New York: Phaidon, 2002, p. 190 (trad. propia).

Es una coincidencia que el término completamente organicista ‘rizoma’, que Gilles Deleuze introdujo en los años ochenta, se haya convertido en la metáfora más popular para la Red mundial de Internet. Este dibujo de paralelismos entre las informáticas y programables redes de trabajo, por una parte, y las organicistas y *rizomáticas* redes de trabajo, por otra, ha protagonizado un importante papel para hacer de la interconexión de las redes un concepto positivo, incluso un enclave de utopía.⁷⁰²

4.4.- CODIFICACIÓN DE SENSACIONES INTERFERIDAS EN ABSTRACCIÓN.

LA MUTABILIDAD DE LA SUBJETIVIDAD PICTÓRICA

Dentro de esa sensación interferencial que propone la actualidad, parece como si la abstracción hubiera derivado desde la gestualidad más expresiva a cierta contención que sugiere la mecánica inducida por el espíritu de la época, aparte de una sensación que remite a las pantallas y el código digital que establecen, más allá de divisionismo o el error simulado que dejaba entrever el código, con el que la representación era construida. En el terreno de la abstracción pura, donde trata de descartarse la referencialidad en función de la autonomía, solo podemos relatar este hecho desde el síntoma de la sensación, cambios sutiles que podemos observar y describir respecto a un tipo de abstracción anteriormente practicada. Transformación que, adecuándonos al concepto que trata de transmitir el presente trabajo, achacamos a la inmersión de la sociedad y la cultura en la vorágine tecnológica, fenómeno que de algún modo se trasluce en la creación de muchos artistas abstractos, aunque haya muchos de ellos que siguen pintando al modo tradicional, sin que la asistencia de las nuevas tecnologías entre a formar parte de los procesos de su trabajo.

En definitiva, nos estamos refiriendo a las traducciones que la abstracción codifica, a partir de la sensación que producen las interferencias electromagnéticas a las que nos vemos expuestos en la actualidad: una convergencia de discursos y culturas que, en suma, dan como resultado un mapa abstracto de la situación. Interferencias no icónicamente identificables en la pintura abstracta pero que pueden explicarse desde tres vertientes: la *extrínseca*, que transfiere cierta sensación de un concepto o espíritu de época en la pintura, como ocurría con la influencia del maquinismo en la pintura (cfr. 3.2.3.); la *intrínseca*, que correspondería a una salida conceptual del plano de inmanencia correspondiente, o del espacio de representación adecuado tradicionalmente, para provocar la inserción en otro plano o código, como ocurrió con el divisionismo al hacer evidente la ‘matriz de sensaciones’ (cfr. 4.1.2.); y la *ilocalizable*, donde la propia disciplina es interferida por su propio ‘negativo’, por su propia forma autónoma en forma de ‘no-pintura’ o metapintura, que se establece, a su vez, como autocrítica, como vimos que ocurría con la deconstrucción del objeto-cuadro o la inclusión del

⁷⁰² Boris Groys: «The Unending Etcetera», en catálogo de exposición *Peter Kloger*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2004, p. 85.

collage en la superficie pictórica (cfr. 1.4.2. y 2.1.3.). Desde estos parámetros hemos de comprender la inserción del término interferencia tecnológica en el campo de la pintura abstracta presente.

A partir de la perspectiva que ofrecen las nuevas posibilidades que las tecnologías digitales, tanto con su presencia como en su recurrencia procesual, brindan a la evolución de la imagen pictórica abstracta, podemos hacer mención al artículo «Abstraction and Complexity», de 2004, escrito por Lev Manovich, donde analiza esa relación para concluir que las nuevas prácticas abstractas se caracterizan por su complejidad, dinamismo e inestabilidad, que se opone al esencialismo estático de las vanguardias. Así, Manovich redimensiona la nueva abstracción en su relación al software y la sociedad de la información, resultado de fluctuaciones inestables que poseen mucha relación con los procesos naturales; una especie de captura poética de la imagen del mundo, desde una red de relaciones complejo-simbólicas que oscilan entre el orden y al caos en relación a la dinámica que imprime su interacción con el usuario. Un observador que en las propuestas de la abstracción puede considerarse como parte activa de un sistema *endofísico*, cuya presencia transformaría el aspecto del sistema al ser parte de él; se trata, por tanto, de una conceptualización de la actual imagen abstracta que nos llevaría a verla como una interfaz que muta al compás de la sensibilidad del espectador, quien ve lo que quiere ver.

Al hablar de sensaciones que derivan de la vivencia del contexto tecnológico presente, hemos de remitirnos nuevamente a Donald Kuspit:

La digitalización pone de manifiesto en términos matemáticos la matriz de sensaciones que informa y sustenta la representación. Esta matriz nunca es exclusivamente táctil u óptica sino más bien un híbrido (...) La digitalización de las sensaciones óptico-táctiles, confirma que aparecen en conjuntos, y que la representación implica la integración de esos conjuntos.⁷⁰³

Unas sensaciones que se encaminan a la supresión de sus calidades táctiles a favor de una intensificación de la calidad óptica. Dentro de este tipo de representaciones, ya no podemos hablar de una realidad objetiva, sino de una objetividad racional de consistencia digital que proporciona un sentido renovado a la realidad, a la hora de experimentarla. Como explica Kuspit:

(...) la revelación de que lo auténticamente real es lo que Cézanne llamaba las `sensaciones vibrantes', las percepciones paradójicamente reales, que se presentan dinámica y precariamente y cuya existencia es típicamente relacional.⁷⁰⁴

Algo que Cézanne intuyó, pero a lo que no supo otorgar forma metodológica, perdiéndose «en una laberíntica matriz de sensaciones». Un fin perceptivo en sí mismo que con el impresionismo se comenzó a tener más en cuenta, aunque se resistieran a abandonar la representación objetual, aun casi negándola en la disolución que proponían sus representaciones; algo que «se debía al terror a verse condenados a un limbo de sensaciones subjetivas sin conexión con la realidad objetiva».⁷⁰⁵

⁷⁰³ Donald Kuspit: «Del arte analógico al arte digital», *Op. Cit.*, p. 12.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p.13

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p.15.

Dicha 'matriz de sensaciones' se separa de la representación con la aventura abstracta y constructivista, que conllevan Kandinsky y Malevich respectivamente, pasando a ser un concepto autónomo. Ahora el tema de la pintura ya no suponía la representación fiel del objeto, sino la construcción de la realidad contingente que suponía este matriz de sensaciones, que acabará proporcionando la profundidad necesaria para que la obra sea concebida como un ser vivo (dialécticamente hablando) antes que como un objeto inerte. Sensaciones que, en relación a una realidad exterior que se muestra contingente, interfieren, de algún modo, en la abstracción que se realiza actualmente en pintura.



386. Sergio Barrera, *Camaleón velado nº11*, 2013

Con sus 'pinturas de agua', Sergio Barrera (valencia, 1967) trata de mostrar un sentido visual fuera de significaciones posibles. Recursos vinculados a una concepción traslúcida y transparente de la pintura, remiten a una profundidad difusa. Una elaboración de carácter experimental donde se intercalan cualidades expresivas, analíticas y simbólicas. Las superposiciones de sus barridos de color van mostrando una relación entre sí, que invitan a pensar en situaciones ilusionistas. Pinceladas curvas que asemejan, en la insistente acción de su recorrido y la alternancia opaca y traslúcida del gesto, a ondas electromagnéticas. Sobre su obra, Víctor Zarza comenta:

Sergio Barrera permite que sea la impronta de la herramienta utilizada quien determine ese gesto, limitando -en cierto grado- el alcance de éste a la mediación instrumental. Un planteamiento que le acercaría a los de aquella modalidad pictórica que hemos denominado como epistemológica, pero cuyo aspecto nos hace sospechar si no incorporará, además, un guiño

retórico a la estética de la pintura barroca, donde -a diferencia de la renacentista o la medieval- la oscuridad devora las formas.⁷⁰⁶



387. Mark Bradford, *The Devil is Beating his Wife*, 2003

Mark Bradford (Los Angeles, 1961) realiza pinturas abstractas de gran formato con variedad de materiales, que incluye en la tela a modo de collage; elementos entre los que se encuentran carteles, papel de periódico, papeles decorativos que a veces manipula con nylon, estopa, etc., que va lijando en cada capa. Dentro de ese denso magma se pueden encontrar referencias a cuestiones sociales que atañen al propio artista. En yuxtaposiciones calibradas con la precisión, su obra revela una y otra vez la tensión existente entre la abstracción y la representación, funcionando como excavaciones topográficas urbanas que pueden sugerirnos a aspectos del arte callejero y el graffiti. En Bradford, según Christopher Bedford:

El deseo de encontrar un efecto, en lugar de crearlo, es central en su método de trabajo, y, tal vez, la definición del concepto / proceso que permite a la pintura de Bradford para colgar junto a los grandes logros de la abstracción de mediados de siglo, estableciendo una relación reverencial y antagónica al mismo tiempo.⁷⁰⁷

El trabajo de Sam Burford (Londres, 1970) está repleto de refinamiento y elegancia, un resultado que es consecuencia de sus experiencias visuales y del cuestionamiento sobre la temporalidad en la construcción de las imágenes. En proporción a ello, Burford reestructura formas cinematográficas tradicionales para crear composiciones sintéticas nuevas que describan una posible cuarta dimensión. Transformaciones cartesianas que parecen rebanar la imagen en estratos que conforman un conjunto unitario, a modo de incrustaciones que revelan fronteras cartográficas. El punto de partida del proceso de Burford es el análisis de errores propios del soporte fotográfico, que le ayudan a catalogar toda una serie de huellas temporales cinematográficas congeladas, que son traducidas a una especie de catálogo de

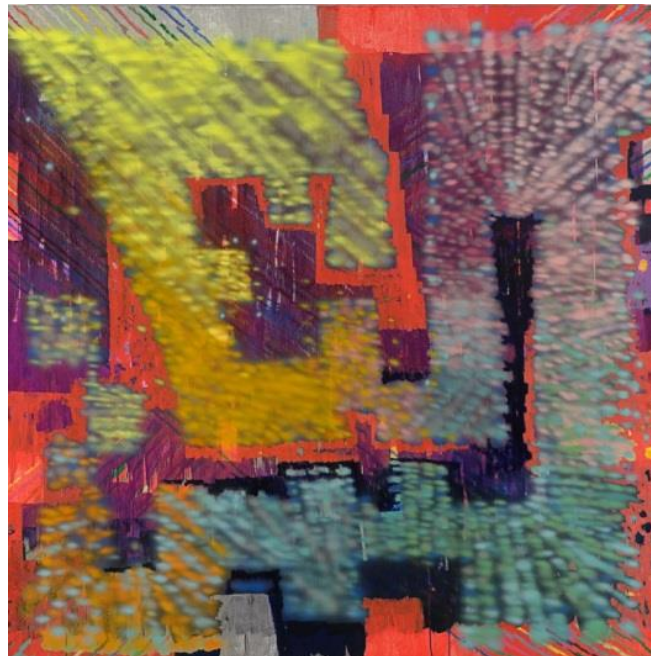
⁷⁰⁶ Víctor Zarza: «La abstracción como coartada y la pintura como fondo», en catálogo de exposición *Abstraccion (s)*, Valencia: UPV, 2009, p. 41.

⁷⁰⁷ Christopher Bedford: «Patterns of invention», catálogo de exposición *Mark Bradford. Through Darknest Amerik by Truck and Tank*, Londres: White Cube, 2013, p. 102.

cuidadas pinceladas individualmente elaboradas secuencial y mecánicamente, un idioma visual de gestos que puede referir a un tiempo anterior a la aparición de las tecnologías digitales del presente, conservando, sin embargo, ese hálito de interferencia electromagnética propia de la actualidad. Burford vuelve sobre los pasos de la historia para caminar hacia delante.



388. Sam Burford, *The Wizard of Oz - Before the colour starts*, 2011



389. Keltie Ferris, *i//*, 2011

El balance y la simetría en las marcas y rastros que Keltie Ferris (Louisville, 1977) deposita en sus pinturas, nos inducen a pensar que existe una tendencia de búsqueda de cierto orden,

que hace que la naturaleza propia del medio entre a estructurarse dentro de una con un innegable sabor tecnológico. Pues, lo que en principio podía parecer una ejecución expresionista, se va convirtiendo poco a poco en una adaptación divisionista que busca un pixel iluminado, recordando a los primeros videojuegos de computadora.

Kris Chatterson (Orlando, 1979) comienza sus nuevas pinturas a partir de la exploración de la idea del uso de marcas recicladas de cuadros anteriores, que va almacenando digitalmente en su computadora. De esta forma confecciona un vocabulario pictórico propio que le sirve para construir la composición en Photoshop, aislando los rastros y gestos de su contexto original para dispersarlos en nuevas configuraciones, que transmiten cierto ruido interferencial. Esta pintura de síntesis pretende llevar a su estética final, esa impresión de imagen rota y parcheada que indique claramente el concepto del proceso que la ha alumbrado, la belleza imperfecta de la descomposición gráfica. Según Vince Contarino:

A través de un ‘proyecto de libro independiente’ de dibujos en blanco y negro, Chatterson comenzó a explorar la idea de utilizar marcas reciclados que eran almacenados digitalmente en el ordenador como una evolución de su vocabulario, mediado por la limitación y la tecnología. Mediante el desarrollo de una autogenerada técnica visual de recorte, Chatterson crea las composiciones preliminares en Photoshop, dispersando los gestos originales con dibujos sobre la pantalla táctil y bloques de ‘ruido estático’.⁷⁰⁸

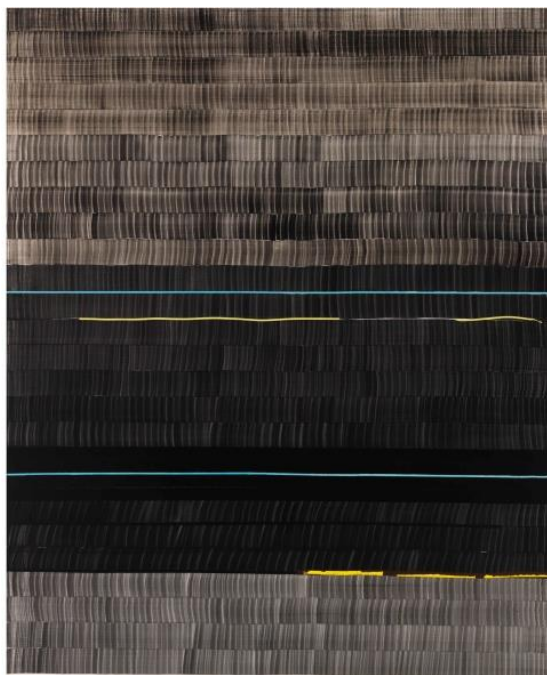


390. Kris Chatterson, *Untitled*, 2010

La pintura de Juan Uslé (Santander, 1954) no se acaba de ajustar a lo que otros han denominado post-abstracción, sino que desde unas composiciones sin objeto ni historia, busca sus propias identificaciones subjetivas. Uslé indaga sobre la forma de mantener su pintura abierta a los ecos personales y subjetivos que resuenan en él, sin tornarse oscuro o

⁷⁰⁸ Vince Contarino: «Kris Chatterson / Studio Visit», en revista *Progress Report*, Nueva York, 2010 (documento en línea) <http://progress-report.org/Kris-Chatterson-Studio-Visit> (Traducción propia, consulta: 2015, septiembre)

hermético.⁷⁰⁹ Con ello, trata de evitar la ficción de un espacio pintado y de mantener latente la idea de pintura como combinatoria compositiva en proceso, donde el azar y las decisiones se entrecruzan dando como resultado aquello que va apareciendo en el lienzo. Una reflexión sobre la sintaxis y la gramática pictórica, que se ejecuta a partir de un vocabulario propio. Su serie *Soñé que revelabas* se ajusta, de manera especial, a la intención de la que queremos dejar constancia en este apartado, una repetición constante que casi nos remite al pintado de un mismo cuadro una y otra vez. Bandas horizontales pintadas a ritmo de pulso cardíaco que tienen mucho en común con aquello que nos resulta muy cercano en su apariencia a algunos efectos que podemos encontrar en las actuales pantallas, con un mismo zumbido electromagnético. Ese *Soñé que revelabas* hace alusión, además, a un proceso fotográfico, como si de estos cuadros fuera a emerger una imagen o ésta ya se hubiera quemado debido a su sobreexposición en el proceso. En definitiva, estas pinturas, aunque abstractas, con sus propias cualidades formales, también nos hablan de ese concepto de imagen latente que se halla todavía invisible.



391. Juan Uslé, *Soñé que revelabas (NU)*, 2010

Las pinturas abstractas de David Reed (San Diego, 1946) pueden recordarnos a algunos referentes como Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Barnett Newman, De Kooning o Gerhard Richter. De hecho, los acabados de sus cuadros pueden recordarnos también a diferentes autores que usan la fotografía para sus composiciones. La factura casi industrial de Reed, de frialdad racional e impersonal, repetición gestual y estructural, deviene de una interiorización profunda que le puede emparentar con artistas como Lasker, Halley, Anselm Reyle... A Reed, como dice Christop Schreier: «le encanta el aspecto automático del proceso de la pintura. Le

⁷⁰⁹ John Yau: «Embrace: The Paintings of Juan Uslé», en catálogo de exposición *Juan Uslé: Switch on/Switch off*, Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2008, p. 73.

gusta perderse, bucle tras bucle, giro tras giro, resistiéndose a llevar este proceso a una conclusión».⁷¹⁰ David Reed recurre también al ornamento, cubriendo a veces obsesivamente cada zona, yuxtaponiendo colores y formas, como si en algunas partes quisiera mostrar un zoom o varias imágenes diferentes dentro del mismo lienzo. Este modo de presentar la pintura recuerda a los fotogramas de cine —imágenes congeladas que presentan un momento concreto— o distintas barras de color en la imagen, que rápidamente asociamos con una carta de ajuste de una televisión. En definitiva, sus obras responden a un proceso pictórico complejo que, lejos de ser figurativo, está abierto a una interpretación por parte del espectador, transportándolo a una conexión con la realidad actual.



392. David Reed, #625, 2011-12



393. Udomsak Krisanamis, *The Only Ones*, 2004

⁷¹⁰ Christop Schreier: «Keep it Going! David Reed's Painting in Time», catálogo de exposición *David Reed. Heart of Glass. Paintings and Drawings, 1967-2012*. Bonn: Kunstmuseum Bonn Snoeck, 2012, p. 43 (trad. propia).

La obra de Udomsak Krisanamis (Tailandia, 1966) deriva de un mecanismo de tachado, que utilizaba cuando aprendía la lengua inglesa, donde quitaba del periódico aquellas palabras que reconocía. Eso da un carácter eminentemente formalista a sus cuadros, haciendo que las señales se conviertan en el motivo abstracto de sus obras, interfiriendo sobre las palabras que así pierden su significado, para convertirse en meras señales ópticas abstractas, como antes ya comenzara a hacer Jasper Johns. Según palabras de Barry Schwabsky:

Más revelador, tal vez, que estas semejanzas —hacia las formas de la naturaleza— es el tachado que realiza el artista de la palabra, y más concretamente, de las noticias. Anulando las noticias — y los implícitos poderes jerárquicos que estructuran su control—Krisanamis socava la autoridad sugerida por la palabra impresa. En la reducción de los medios de comunicación impresos a sus intersticios devaluados, y la reorientación de la energía. En su lugar, tendiendo a imágenes de las estrellas o de congregaciones ilógicas de la morada humana, el artista parece evocar otro incontrolable, *polidireccional* universo: el de Internet.⁷¹¹

4.5.- CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 4

Vivimos una lógica paradójica de la imagen a partir de la llegada del entorno *transmedia* digital, que unifica y sintetiza los medios tradicionales anteriores, obligando a que nos replanteemos el concepto de la imagen no desde la especificidad de los medios y géneros sino desde las discursos aun por generar, que el nuevo contexto posibilita. Una imagen que se abre a la participación pública de manera que la estética torna en relacional, enfatizándose la poesía de la producción de las propuestas artísticas.

Desde este nuevo estatus de la imagen donde, como dice Virilio, todas las imágenes son consanguíneas, su digitalización aporta soluciones novedosas a las técnicas tradicionales, presentándose como un laboratorio de procesos, cuya ventaja es la desmaterialización física, dejando atrás la narrativa propia de cada medio para descubrir otros horizontes. En definitiva, la interacción pictórica con el medio digital ha de posibilitar artistas protésicamente mejorados.

La pintura, como matriz simbólica que suma sensaciones estéticas que transfiere de otros medios, puede pasar de su concepción física a su concepción virtual en el entorno *transmedia*, pues el espacio virtual puede aparecer como un espacio válido para la representación pictórica, que cumple su tendencia expansiva.

Dado que se han producido cambios en las condiciones de producción de la pintura, los acercamientos que realiza la estética deben adecuarse a dichas transformaciones. En el tiempo de la '*hiperreproductibilidad* digital' será necesario adaptarse a nuevas formas de concepción del hecho artístico; por ello el artista ha de permanecer alerta, con actitud crítica, para articular las diferencias y descompensaciones que se dan entre el progreso técnico que adapta

⁷¹¹ Barry Schwabsky: Vitamin P. New Perspectives in Painting, New York: Phaidon, 2002, p. 182 (trad. propia).

a su creación y el progreso social, dentro de la red de intercambios donde el espectador se convierte en *prosumidor* y el artista en *postproductor*.

Lo digital, para la pintura, supone despojarse del ilusionismo para descubrir el código que esconde, como verdadero escenario que lo sustenta. Una aventura que encontramos en el recorrido que va del movimiento puntillista al pixel digital. Ahora el código representará el vehículo de la nueva creatividad, lo que nos lleva a hablar del *matalenguaje* que la máquina impone, que en la interfaz se transmuta en cualquier manifestación, requiriendo del artista que maneja esta nueva 'matriz de sensaciones' especialización material e intelectual.

Para el artista, ese material se convierte en programación, que lo puede acercar a la figura de un ingeniero, si acepta la circulación que conlleva la retroalimentación que puede generar el software en sus procesos creativos. Procedimientos con los que puede establecer estrategias alegóricas como confluencias estéticas que se preocupan de anudar relaciones de sentido. Desde esa actitud, Internet aparece como un nuevo espacio para la experimentación, a modo de puente que proponga una continuidad entre la pintura tradicional y la nueva pintura, que puede hacerse desde este medio. Asimismo la realidad virtual, la realidad aumentada y el videojuego aparecen como escenarios susceptibles para el diálogo pictórico, dentro de la simulación, real o imaginaria, que proponen.

Las nuevas tecnologías parecen haber cubierto con un velo el mundo. Velo que, como concepto, parece ser un elemento alegórico y técnico connatural a la historia de la pintura, entendida como misterio. Velos que la pintura necesita para mostrar su belleza y que ahora son otorgados por la asistencia de las nuevas tecnologías en los procesos pictóricos. Un entorno digital que, igual que el velo, inserta al individuo en 'zonas borrosas' que posibilitan explorar situaciones diversas más allá de sus límites. En definitiva, esa posible borrosidad de la representación, y del momento actual, lo que hace es integrarnos dentro de ella, como señuelo que nos atrapa. Es por ello que, dentro de la complejidad que suponen las nuevas representaciones pictóricas, decodificar estas lleve implícita cierta dificultad.

Otro recurso, desde la matriz de sensaciones tratada, es la nueva estética Glitch, que al igual que sucede con el divisionismo del puntillismo, deja al descubierto la naturaleza del código. Errores que ya fueron explorados con las vanguardias, pero que ahora se ven potenciados con la nueva imagen digital, donde los artistas los simulan para encontrar nuevas formas y expresiones.

También podemos comprobar que, como resultado de las facilidades que otorga el entorno digital, se nota un resurgimiento consistente de lo ornamental en pintura, casi como una transgresión que ironiza sobre los procesos de producción, en ocasiones. En definitiva, sensaciones subjetivas proclives del momento presente que actúan como interferencia o inducen a pensar en ella, cuestión que igualmente ocurre con la contemplación de la nueva pintura abstracta actual. Interferencias que, en este último caso, no responden a una identificación icónica sencilla, dado que responden a influencias que pueden ser: extrínsecas, intrínsecas o ilocalizables propias del contexto donde se origina la pintura.

5.-CONCLUSIONES GENERALES: EL LENGUAJE PICTÓRICO EN LA ERA POSTMEDIA

La expresión de la pintura, independientemente del espacio de representación elegido, responde a una elaboración fenomenológica abierta a diversas contingencias, parte de las cuales son conferidas por la pluralidad icónica circunstancial que proviene de otros medios visuales, que actúan como interferencia (término que —ya ha debido quedar claro a lo largo de la tesis— no hay que entender en sentido peyorativo), haciendo que la concepción estética de la pintura mute. En cuanto al espacio de representación, la pintura ya no se adscribe necesariamente al tradicional del muro o el objeto-cuadro, sino que se ha producido un proceso de expansión y, consecuentemente, una reformulación del medio pictórico, de forma que, en la era postmedia (cfr. 2.1.4.), su discurso se extiende desde la actitud que confieren los estudios visuales, cuyas reflexiones giran en torno al lenguaje de una imagen que se muestra ahora compleja (cfr. 1.5.2.), debido a la síntesis de disciplinas y géneros que conlleva la incursión de las nuevas tecnologías digitales en la sociedad. En este contexto, los nuevos espacios de representación como la realidad virtual o la realidad aumentada (cfr. 4.2.2.), aparecen como territorios válidos, abiertos a la exploración e investigación pictóricas.

Alexander G. Baumgarten, en *Estética* (1750-58), sitúa el origen del análisis de la pintura desde unos parámetros que la acercan a la teoría sobre lo 'sensible', más allá de las concreciones del 'objeto', como hasta el momento había hecho la teoría del arte; hecho que la libera, de algún modo, de su adscripción al concepto de mimesis como su principio fundamental (cfr. 2.1.1.). Es desde 'lo sensible', desde donde podemos contemplar la pintura como hecho fenomenológico, no condicionado a la similitud fidedigna de la naturaleza, sino a su acontecer en aquello que aparece en su 'matriz de sensaciones' (cfr. 4.1.2.), que dispone, a partir de su sistema simbólico, todo un entramado relacional con un exterior que transfiere sus propias esencias icónicas a la pintura. Conformaciones que hemos tratado de traducir como una serie de influencias que la pintura recibe de aquellos, que continúan el discurso de la pintura como misterio sujeto al desvelamiento (cfr. 4.3.).

Un intento por descubrir su esencia que Paul Cezanne, como padre de las vanguardias, ya dejara dicho con las siguientes palabras: «Lo que intento traducir para ustedes es más misterioso, se enreda en las raíces mismas del ser, en la fuente impalpable de las sensaciones».⁷¹² Es por ello que la pintura aparezca, a ojos analíticos de quien pretenda acercarse a la comprensión de su condición esencial, como un acontecimiento inefable, que hace inexplicable su ser *hic et nunc*, dado que dicho estudio no sólo se reduce a lo representado en la imagen, sino a las múltiples conexiones que puede suscitar a cada momento en que ésta es revisada de nuevo. De ahí que una posible definición de la pintura solo pueda expresarse mediante una abstracción subjetiva, fruto de la experiencia y el entendimiento de quien la determine, lo que ramifica su conclusión en tantas versiones como

⁷¹² Paul Cézanne citado por Joachim Gasquet, en Merleau Ponty: *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986, p.7.

agentes decididos a desentrañar su misterio, a través de la praxis y su aproximación a un cuerpo teórico.

Esta emancipación del concepto de mimesis no quiere decir que la pintura esté obligada a renunciar a la figuración, derivando en abstracción pura, sino que mediante el concepto '*figural*' (cfr. 2.1.3.), que se distingue de lo figurativo, podemos garantizar una dimensión de lo pictórico no sujeta específicamente a ninguna de los dos comportamientos —figuración y abstracción—, apareciendo como situación híbrida de los dos. Dicho concepto '*figural*', que toma Gilles Deleuze de Jean-François Lyotard,⁷¹³ es la clave que nos ayuda a analizar la pintura desde su faceta sensible referida a la sensación, que, en la búsqueda lingüística de ese acercamiento subjetivo, puede llevar a la pintura hacia la experimentación crítica de sus posibilidades, más allá de ciertos límites heredados de la tradición.

Perspectiva relacional

Toda posible definición cerrada de la pintura es contraria a una deseable apertura de su *poiesis*;⁷¹⁴ así que, en contra de tal finalidad que proponíamos al principio del presente trabajo, hemos preferido un acercamiento a su fenomenología manifiesta, a través de la participación de códigos provenientes de otros medios icónicos que reúne en sus representaciones. Una perspectiva del arte que explica Boris Groys con estas palabras:

(...) el arte contemporáneo debe ser analizado no en términos de estética sino más bien en relación a la poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor de arte. De hecho, existe una tradición, mucho más larga, de entender al arte como *poiesis* o *techné* antes que como *aisthesis* o hermenéutica. El desplazamiento de un entendimiento del arte poético o técnico a un análisis estético y hermenéutico es relativamente reciente, y es tiempo de revertir este cambio de perspectiva. De hecho, esta inversión fue comenzada por la vanguardia histórica, por artistas como Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Hugo Ball, o Marcel Duchamp, quienes crearon narrativas mediáticas en las cuales actuaban como personas públicas haciendo uso de artículos de prensa, enseñanza, escritura, performance, y producción de imágenes, todos ellos con la misma importancia.

En esa línea, la pintura se abre como un amplio territorio de contingencias estéticas relativas que aseguran su continuidad práctica. Hecho que, desde la *poiesis*, podemos explicar a través de las palabras de Pino Plini, quien actúa de catalizador de ciertos movimientos de renovación pedagógica que integran el arte en la educación, como:

(...) la fascinación provocada en el momento en que, mediante múltiples fenómenos asociativos aportados por la percepción, los distintos elementos de un conjunto se interrelacionan e integran para generar una entidad nueva, denominada estética.⁷¹⁵

A su vez, la pintura también rescata de campos de conocimiento exógenos tanto conceptos como aplicaciones técnicas para su aprovechamiento. Aun así, su representación no

⁷¹³ Jean-François Lyotard: *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

⁷¹⁴ Como expresa Platón en *El Banquete*: «(...) *poiesis* es todo aquello que es causa de que cualquier cosa pase del no ser al ser», en Platón: *El Banquete*, Madrid: Alhambra Longman, 1986, p.96. En cambio, por ejemplo Martín Heidegger se refiere a ella como 'iluminación', en el sentido más amplio del término, pues es la *poiesis* aquella que nos brinda la posibilidad de encontrar la esencia de las cosas.

⁷¹⁵ Pino Parini: *Los recorridos de la mirada: del estereotipo a la creatividad*, Madrid: Paidós 2010, p.312.

puede ser analizada objetivamente mediante un método científico estricto, pues, en definitiva, no podemos establecer modelos ni patrones absolutos de comportamiento icónico que definan una tendencia o movimiento concreto, sino que es más bien la interferencia la que está continuamente incidiendo y ayudando a que se produzca una progresiva transformación de su conformación estética. Como indicaba Marcel Duchamp en «El proceso creativo», de 1957:

Durante el acto de creación, el artista va de la intención a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos a nivel estético.⁷¹⁶

De ahí, Duchamp pasa a hablar del «coeficiente artístico» personal, «como una relación aritmética existente entre «lo que está *inexpresado* pero estaba proyectado» y «lo que está expresado inintencionadamente»,⁷¹⁷ cargando sobre el espectador la responsabilidad de «refinar» ese coeficiente bruto, es decir: completar el mensaje artístico con su propia subjetividad. Como sigue diciendo:

El proceso creativo adquiere un aspecto muy distinto cuando el espectador se halla en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de materia inerte en obra de arte, tiene lugar una verdadera transubstanciación y el papel del espectador consiste en determinar el peso de la obra sobre la báscula estética.⁷¹⁸

Ello hace que observemos el conjunto como un mapa de relaciones complejas, fluido y dinámico, de transferencias y trasvases constantes. A esto se suma cierto acercamiento «inocente», en muchas ocasiones, del pintor a un mundo que, en la traducción que realiza, parece dejar en suspenso —insinuado, nunca completado—, sin certezas cerradas o categóricas, abriendo su mensaje *poiético* a las posibles interpretaciones que pueda ofrecer la subjetividad de cada espectador.

En esa mirada del que contempla, en esa relación indisoluble e indispensable, es difícil saber dónde se halla la imagen pictórica, entre la emisión del pintor y la multitud de relaciones simbólicas que suscita, donde la tradición y el contexto entran a formar parte del juego de intercambios. Esta condición fundamental hace que la pintura se manifieste como hecho fenomenológico en la onda de la estética relacional, que Nicolas Bourriaud ha teorizado. Quizá un esfuerzo por mantener una correspondencia sincrónica entre un cuerpo teórico, que ha de renovar ciertas apreciaciones para adaptarlas al presente, y una práctica pictórica, que ha de tener en cuenta las nuevas técnicas de producción, sea la fórmula deseable para que la pintura encuentre una vía de discurso válido, dentro de la escena del arte contemporáneo. Un contexto donde, aparte de la mencionada estética relacional, como primer paso de identificación de las nuevas tendencias artísticas que comienzan a darse en la década de los noventa, se barajan otras como la *estética del aparecer*, *estética radicante*, *estética del disenso*, *estética de la emergencia* o *estética de laboratorio*, que la pintura habrá de analizar para encauzar nuevos discursos en torno a su hecho, sin que tampoco la profusión del análisis

⁷¹⁶ Marcel Duchamp: *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 163.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*

teórico vacíe la especificidad del acontecer de la obra pictórica. Aun así cabe destacar cómo muchas de ellas, alentadas por el carácter tecno-comunicacional, eminentemente mediático al que ha tendido Occidente, ponen especial énfasis en la faceta sociológica del arte, en la participación de la colectividad ya sea *a priori*, *a posteriori* o implicada directamente en el acto creativo.

Podemos decir que, en ese interesante sistema de intercambios es donde se hallan todos los problemas y soluciones que la pintura, que en el presente trabajo hemos enfocado desde las transfusiones icónicas que recibe de otros medios. En ese misterio que ha de seguir manteniendo la pintura, la primera tarea a la que se enfrenta, tras la asimilación de la tesis formulada por Arthur C. Danto del fin del arte (cfr. 1.4.1.), es afrontar y reconstruir el juego complejo de los dilemas que plantea su relación con la época presente, sobre todo a partir de la incursión de las nuevas tecnologías digitales e internet en la sociedad. Esto, consecuentemente, afecta de algún modo a su praxis, pudiendo considerarse como una vía para posibles respuestas, que llevarán implícitas la adaptación y rearticulación de la tradición pictórica a los nuevos procedimientos técnicos de producción. No olvidemos que Danto, en relación a la estética del objeto artístico, defendía que el aspecto de los objetos no podía ser el factor responsable de su condición artística, excluyendo así a lo sensible y a la estética del juego artístico. Así que la percepción del objeto artístico, si seguimos su senda, sería lo menos relevante para la esencia del arte, es decir: para que exista arte no hace falta siquiera que haya un objeto que mirar; lo que nos introduciría de lleno en el plano virtual, como espacio conceptual y de representación, gracias a las nuevas tecnologías. Aun así, podemos matizar que la estética viene implícita, exista o no objeto, siempre que la obra se haga visible desde cualquiera de los medios que se adapten para ello, dado que ésta supone el estudio filosófico consustancial al fenómeno humano del arte.

A esto hay que añadir la salvedad de que, a partir de los noventa, como observó Bourriaud, la determinación de los nuevos dominios formales van más allá del mero consumo estético para instalarse en la esfera de las relaciones humanas, dentro de modelos dinámicos que ofrezcan alternativas de escape a lo previsible. En ese sentido, la estética relacional se presenta como un intersticio social, un estado de encuentro en el que se busca eludir cualquier afirmación de espacio simbólico autónomo y privado. Desde este nuevo estatus, el objeto deja de ser algo privilegiado para convertirse en el medio por el cual se pueden poner en relación diferentes esferas de la sociedad.

Las nuevas tecnologías han impuesto el modelo del código digital, del que la pintura puede hacer un uso mediante la retroalimentación (cfr. 4.1.4), y es posible que aquí se hallen las claves necesarias que adapten un nuevo programa para la rearticulación de la práctica pictórica. Desde esa relación, la era informática parece haber impregnado parte de los comportamientos que se dan actualmente en la pintura, estableciendo un orden en los procesos que provoca una praxis de la pintura diferenciada de la realizada anteriormente. Esta clase de procedimientos preparan, desde la base, el devenir procesual de la producción pictórica, tratando de ordenar el aparente caos en el que se encuentra el pintor actual al enfrentarse al denso imaginario que ofrece la iconosfera y a la multitud de posibilidades combinatorias que propone el amplio abanico de herramientas o extensiones, técnicas y materiales a los que puede acceder. En esa predisposición y adecuación procedimental, las

nuevas tecnologías favorecen la clasificación taxonómica a distintos niveles, que ayuda a establecer una guía adecuada a la intención concreta del artista.

Pero no solo el artista ha de ser ya capaz de controlar todo el 'material' que tiene a su disposición para realizar su representación pictórica, sino que debe atender las interrelaciones sociales, conexiones y vínculos que han llevado al individuo del siglo XX a moverse en una red relacional. Es decir que: acerca de esta pauta marcada por el correr de los tiempos, como señala Bourriaud: «la realización artística aparece como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio especialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos».⁷¹⁹ Con ello, el artista acepta el reto de una «utopía de proximidad» a cada faceta de ese 'retrato social' que se disponga a proyectar en cada propuesta. Los pintores ya no tienen por qué limitarse a repetir las formulas heredadas de las vanguardias, sino que pueden aceptar el reto de reformular los postulados, para asignarle al arte las nuevas funciones que ha de tener dentro del contexto actual. Según continúa diciendo Bourriaud, el artista ha de «aprender a habitar un mundo, en lugar de querer construirlo según la idea preconcebida de la evolución histórica».⁷²⁰ En otras palabras, las obras ya no tienen necesariamente como meta formal proponer realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real, lo ya existente, cualquiera que sea la escala elegida por el artista. Una idea que podemos considerar devenida del ready-made duchampiano, que hace que el artista trabaje a partir de lo ya hecho, encontrado en los confines de lo real, situándolo como un *postproductor* más que como un productor que crea desde la nada, que equiparaba al artista con aquella idea romántica del genio creador. En esa articulación material, el bricolaje y el reciclaje cultural toman el mando, de ahí que tenga una gran importancia para el pintor actual considerar el imaginario que transmite la iconosfera (cfr. 1.5.), como fuente de consideraciones estéticas susceptibles de ser integradas en la representación pictórica.

Desde la perspectiva de una estética relacional, que ahora se intensifica debido al progreso de los medios tecno-comunicacionales, el espacio de representación pictórica ya no es autónomo e independiente, sino supeditado a la esfera de las relaciones humanas y el contexto social, cuyos objetivos estéticos, culturales y políticos son diferentes a los que estableció la modernidad. La civilización actual, desde el régimen comunicacional que proponen las nuevas tecnologías, propone encuentros intensivos capaces de transformar las reglas adoptadas de la tradición, que llevan al pintor a actuar desde el plano de la intersubjetividad, a favor de una elaboración colectiva de sentido. Así, la estética formalista del pasado se ha tornado relacional en la actualidad, donde los 'hechos sociales' son considerados como 'cosas' con las que el artista puede trabajar. Una actividad así concebida abre el 'cuadro' de representación pictórica a una escena que desborda sus límites, activando trayectorias de relación simbólica entre objetos, formas y gestos más allá del puro hecho físico de la materia, hacia una amalgama aglutinadora de referencias a distintos niveles dinámicos de relación social. Desde esta nueva asimilación de la obra pictórica, ésta aparece como un punto de una línea dinámica que se mueve por un espacio tridimensional que contiene multitud de posibilidades de conexión abiertas al diálogo. Por ello más que forma, en el sentido tradicional,

⁷¹⁹ Nicolas Bourriaud: *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p.8.

⁷²⁰ *Ibid.* p.10.

hubiéramos de hablar de formaciones, como compuestos abiertos a la participación de diferentes interferencias no solamente icónicas.

Entonces, un acercamiento a la definición de las prácticas pictóricas actuales ha de pasar por la relación que liga el hecho pictórico con los diferentes comportamientos, tanto artísticos como no, que pueblan el espectro social, convirtiendo a la pintura en la matriz de sensaciones que será el resultado de las perpetuas transacciones intersubjetivas de los individuos. Una matriz que se activa si pone en juego ese ámbito interdisciplinar, que implica las relaciones humanas y, consecuentemente, la negociación con lo inteligible, que conlleva la traducción lingüística y contrastación en el diálogo.

Estética pictórica y cultura visual mediática

Si la inclusión en el diagrama social de una suma de medios icónicos provoca que la imagen se democratice, una obra de arte concebida desde lo relacional intensifica su objetivo, haciendo que el mostrar y el ver, más allá del puro hacer, representen el auténtico binomio en dicha democracia. Desde este prisma, la información visual se inscribe como la materia esencial que puede posibilitar el encuentro de nuevas formas, interfiriendo al encuentro de nuevas expresiones y estéticas pictóricas. En este sentido, adquiere gran relevancia, para cualquier práctica artística, la cultura visual dentro de la metodología crítica, que ha de adoptar aquel que se acerque al arte contemporáneo. Comportamientos que suponen una alfabetización visual, conferida por el resto de medios icónicos a la pintura en plena dialéctica (cfr. 3.3.). Es por ello que, en el contexto tecno-comunicacional actual, un análisis de la imagen adquiera mayor sentido si lo afrontamos desde el terreno visual de las formas mediáticas que proponen los fenómenos culturales. Debemos ser conscientes de que los medios icónicos juegan un importante papel en los procesos educativos, en el desarrollo de la identidad, la adquisición de valores y, en definitiva, como resultado de los procesos anteriores, en la conformación de la conducta estética.

Desde este punto de vista, hemos podido comprobar cómo los medios han ido modelando la estética de la pintura, lo que implica democratización y sociabilización respecto a la comunicación que establecen como portadores de información visual, lo que ya implica la estética relacional a la que aludíamos anteriormente, que en la actualidad se multiplica exponencialmente. Lo visual, en este contexto, debe desempeñar las capacidades y habilidades necesarias para la exploración de la tectónica de lo subjetivo, que conlleva significados inherentes a sus cualidades. Dicha alfabetización mediática implicará ahondar en una lectura ampliada de la imagen pictórica, que libera, de algún modo, ciertas restricciones ancladas en la tradición. Una apertura hacia la investigación de la producción, distribución, percepción, interpretación y recepción de la imagen pictórica ayudará a entender sus procesos visuales de comunicación y transmisión dentro de los diferentes contextos sociológicos, políticos y culturales. Esta forma de proceder, dentro del complejo entramado relacional presente, nos encaminaría a una alfabetización estética, producto de la alfabetización mediática y visual, que mantiene en el aire la poética procesual de la concepción pictórica, lo que puede considerarse también como un punto de partida para emprender nuevos tipos de adaptaciones pedagógicas de la pintura.

La pintura actual se hallaría ‘enmarcada’ dentro de la óptica de la convergencia mediática —la participación y la inteligencia colectiva—, que convoca la interrelación tecnológica a modo de retroalimentación circular, provocando que la comunidad convocada alrededor de su acontecimiento crezca en sus valores esenciales, a partir de la experiencia estética que propone. Siempre que podamos obtener la visualización de nuevas representaciones imaginarias o autónomas, estaremos estimulando nuestra capacidad sensitivo-intelectiva, en función de nuevos cuestionamientos y reflexiones que implican relaciones simbólicas, desde los parámetros subjetivos, donde el juego impuesto por el deseo y la identificación da sentido a la comunicación *biomediática*, que crea las ‘imágenes vivientes’ que Josep María Catalá denomina imagen compleja (cfr. 1.5.2.) como imagen habitable que podemos adecuar a nuestro antojo, y a la que W.J.T. Mitchell, dejando patente la importancia que adquieren los medios en el contexto visual presente, se refiere en estos términos:

El mito más antiguo acerca de la creación de las imágenes vivientes, la fabricación de un organismo inteligente mediante medios artificiales y técnicos, ha devenido ahora una posibilidad teórica y práctica, gracias a las nuevas constelaciones de medios en varios niveles distintos. La convergencia de tecnologías genéticas y computacionales con las nuevas formas de capital especulativo ha tornado el ciberespacio y el *bioespacio* (la estructura interna de los organismos) en fronteras para la innovación técnica la apropiación y la explotación- nuevas formas de objetividad y territorialidad para un nuevo imperio.⁷²¹

Podemos acoger positivamente que la convergencia mediática ha posibilitado la ampliación del imaginario pictórico, enriqueciendo su carácter transmisor y comunicativo, al establecer relaciones y analogías con los fenómenos visuales que acontecen en los otros medios icónicos. Acercamiento que cada vez hay que afinar y graduar desde un enfoque óptico de mayor calado, que capacite la atención a la diversidad intersubjetiva diferenciada del individuo. En ese sentido, la interacción de los procesos *biocomputerizados* en la construcción de la imagen pictórica, puede dar lugar a una estética de tecno-génesis digital de lo visual, que, respecto a ese sintético entorno *transmedia*, ya implica cualidades estéticas diferenciadas. Una nueva forma de concebir el hecho pictórico que ha de leer las imágenes precedentes de forma metafórica, en función de una nueva retórica de la pintura. Dado que, como venimos constatando, la imagen pictórica en la actualidad ya no es solo eso, sino el comienzo de una trayectoria de reconocimientos y conexiones con otras imágenes o ámbitos diferenciados del abanico social. Es tal el peso que han adquirido lo digital en los procesos visuales, que hay autores como Brigitte Kossek y Markus F. Peschl que ya están hablando, incluso, del ‘giro digital’. Es por ello que los modos de conexión, relacionados tanto a las estructuras y prácticas como también a las contextualizaciones, pueden ser analizados desde el entorno digital, a través de la teoría que pueden establecer las formas mediáticas.

Nueva concepción de la imagen pictórica

Respecto a los estudios mediáticos, W.J.T. Mitchell se pregunta, en «Mostrando el Ver»,⁷²² si éstos junto con la estética debieran formar una alianza con la historia del arte, para

⁷²¹ W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p. 309.

⁷²² W.J.T. Mitchell: «Mostrando el Ver», en José Luis Brea (ed.): *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Nº. 1 (Noviembre), 2003 pp. 17-40.

aspirar a un edificio mayor en torno al concepto de cultura visual, concentrando todas las materias en el campo de los 'estudios visuales'. Un planteamiento que, al igual que la interdisciplinariedad de la que hace gala la epistemología contemporánea, ayudaría a abordar la fenomenología de la imagen pictórica desde un sentido más amplio que aquel que imprime la tradición. Una perspectiva conjunta, desde el enfoque de los medios, que en este trabajo hemos elaborado con intención de ofrecer una perspectiva amplia y abierta a nuevas influencias. Desde ese objetivo, la imagen técnica avanza hacia la *deslimitación* de categorías, que en sí puede englobar a todas, como ocurre en el entorno *transmedia*, ocupándose de los procedimientos en función de una subjetividad abierta, algo que trastoca la cuestión ontológica de la representación pero que la pintura puede emular, volviéndose una especie de pantalla-interfaz (cfr. 2.5.), ofreciendo nuevas caras de su fenómeno, lo que consecuentemente recalará en una nueva disposición estética, que quizá acabe por 'suspender' el valor estético universal heredado del arte, respecto a una estética alineada al objeto. Una vez que el objeto de arte deja de ser único y la pintura abandona su singularidad, ha de desplazar su autonomía, apoyada en la disposición estética que se establecía a partir de ésta, hacia otro tipo de planteamiento donde la densidad del discurso estético no se encuentre en el objeto sino en la descarga que establece la conexión virtual, eminentemente conceptual pero que no tiene porqué rechazar su presentación o instalación objetual, si es preciso y así lo requiere el artista. Un nuevo régimen que nos lleva a ahondar en un nuevo sistema de gestión espacial de la representación y la presentación, donde el espacio virtual toma especial relevancia.

En medio de todos los cambios que hemos desarrollado, que inevitablemente fuerzan a un replanteamiento de la actividad pictórica, no hemos de olvidar que la mirada del individuo también cambia al ritmo de todas las transformaciones que recibe de su entorno. Tan y como ya nos advertía Walter Benjamin, en 1936:

Dentro de los largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana —el medio en que ella tiene lugar— está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica.⁷²³

De ello se deduce que, dado que no vemos igual que nuestros antepasados, no podemos seguir pintando de la misma forma que ellos lo hacían y tratar de adecuar los modos de concepción y los procedimientos a las formas de producción y asimilación actuales. Si la imagen pictórica puede llegar a desaparecer en su *objetualidad* singular, por repetición y multiplicación reproductora (cfr. 4.1.1.), su interpretación ya no puede basarse tanto en su acontecer físico, sino más bien en el fenómeno desprendido de su conceptualización, para situarse como pura sensación. Un nuevo estatus que requiere una reconfiguración de la mirada, que, seguramente, esté aun por precisar.

La mirada del espectador contemporáneo

En ese mirar disperso en que se ha convertido la mirada del espectador, fruto de la multitud de estímulos visuales diarios que recibe, espacio icónico en el que la pintura es una imagen más, es importante saber dónde está el límite entre lo artístico y lo no artístico,

⁷²³ Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Ítaca, 2003, p. 46

aunque esta frontera se encuentre cada vez más difusa. Pero no basta sólo con esa capacidad diferenciadora, pues hemos comprendido que el objeto pictórico no es lo fundamental, así que la tarea es establecer los límites de lo pictórico, como construcción insertada en articulaciones de sentido, donde entran en juego «ideologías o sistemas de valores».⁷²⁴ Desde este punto de vista la pintura puede constituirse como relato, más allá de sus cualidades puramente visuales o plásticas, como explica Keith Moxey:

Aunque las obras de arte posean estructuras que determinan su recepción, calidades diseñadas para inducir ciertas reacciones entre sus receptores, el valor que se les asigna en las distintas épocas depende de las circunstancias sociales y culturales de quienes las aprecian.⁷²⁵

Puede que en ese desplazamiento perceptivo, que no tiene por qué suponer desmaterialización necesariamente, estemos abandonando parte de la esencia que ocupó a la historia de arte, centrada en el análisis profundo del objeto, para vagar por una superficialidad de los signos, que derivará en una estética difusa y relacional, no ya en su sentido social sino en el de interrelación entre signos. Hecho que conlleva esa visualidad retórica de la imagen pictórica que pretendemos destacar. Una pintura asimilada desde esta postura, precisa del correlato de una historia del arte entendida como disciplina plural, compleja, no específica; un espacio de movilidad donde los individuos que tratan de profundizar en dicha materia ya no pueden especializarse únicamente en ella, sino que han de adoptar una actitud plural y multidisciplinar acorde a la interconexión continua de distintas esferas del saber. La misión «no es tanto desvelar el significado de las imágenes aisladas, sino desvelar las complicidades entre el poder y las imágenes, por encima de toda concepción elitista de la cultura y de los ideales estéticos»,⁷²⁶ como dice Anna María Guasch.

La mirada del espectador actual, en multitud de ocasiones, no reconoce el relato que hizo posible el hecho pictórico: su contemplación parece, en muchos casos, desconectada de la tradición, no reconoce lo que de esencial constató la historia del arte. No posee, por tanto, armas para la diferenciación y apreciación consecuente, lo que sitúa a la pintura y al arte en general en su fase *postcrítica*, como señala Pedro Alberto Cruz: «La diferencia fundamental entre el 'arte en su fase crítica' y el 'arte en su fase *postcrítica*' es, consecuentemente, la pérdida de lo 'no artístico' como 'fondo de polución' en el que llevar a cabo una 'afirmación negativa'». ⁷²⁷ Lo que establece que el relato de la pintura actual ha de comprenderse no desde la crítica que propuso las bases de la modernidad, sino desde una comprensión cultural de lo visual, que ajuste ciertos controles de la diferenciación a la mirada; es decir: calibrar el ojo consciente para provocar la distinción de las diversas manifestaciones que operan en la densa iconosfera del momento presente.

⁷²⁴ Keith Moxey: «Estética de la cultura visual en el momento de la globalización», en José Luis Brea (ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005, p. 28.

⁷²⁵ *Ibíd.*, p. 33.

⁷²⁶ Anna María Guasch: «Doce reglas para una nueva academia: la 'nueva Historia del arte' y los Estudios Audiovisuales», en José Luis Brea: *Op. Cit.* pp. 65-66.

⁷²⁷ Pedro Alberto Cruz Sánchez: «El arte en su 'fase postcrítica': de la ontología a la cultura visual, en José Luis Brea (ed.): *Op. Cit.* p. 96.

Esteticidad difusa

Este posarse de la mirada sobre la superficie de la imagen pictórica, que ya no profundiza como lo hizo la historia del arte a causa del cambio de contexto, según hemos explicado, provoca una derivación hacia cierta ‘esteticidad difusa’, que se convierte en eficaz concepto explicativo del contexto cultural donde se inserta la imagen pictórica y que tiene relación con esa otra noción denominada: ‘estética generalizada’, que trata de acercar los polos del binomio arte-vida. Ambas nociones se desarrollan en el extremo de la continuidad histórica, pero mientras podemos situar cierta generalización estética como producto directo de la modernidad, desde la interrelación entre arte y estética —donde el arte aporta parámetros y comportamientos específicamente artísticos que son transferidos a la vida diaria—, la esteticidad difusa respondería a su disolución, como su versión sofisticada. Ha sido la actual situación mediática la que, impuesta como paradigma comunicacional, lleva al individuo a una fascinación y entusiasmo tal que, el espectador como *prosumidor* (consumidor-creador) de imágenes (cfr. 4.1.1.), acaba asimilando el hecho artístico de una forma inconsciente, debido a la generalización estética, para acercarse a la participación programada de la creación de la obra de arte total que supone el actual sistema tecno-comunicacional, como ágora abierta a la construcción de la representación del mundo. Simulación compartida que en sí misma se instaura como una nueva realidad, con su propia intensidad estética, que repite, de algún modo, los programas que presidieron los ideales de la revolución vanguardista, que pretendían romper con la tradición a base de abstraerse de la realidad mediante lenguajes artificiales, descontextualización y fragmentación o ejecución de dispositivos artísticos que ponían en común distintas esferas de la sociedad.

Desde la perspectiva que imponen los medios, la estética difusa se inclina hacia la supresión del ‘punto de vista’, caminando hacia la superficialidad, falta de reflexión y conciencia. Desde esta situación ‘desmantelada’, el valor icónico de la imagen pictórica se mide desde una dimensión espectacular que enfatiza el uso de las nuevas tecnologías, de las que acaba haciendo uso aunque solo sea para su difusión, olvidando ciertos valores intrínsecos que otorgó la tradición. La estética difusa a la que hacemos referencia, por lo tanto, acentúa más su interés por los efectos sociales de la imagen pictórica que por sus posibles significados, lo que la imbrica dentro del laberíntico mar del gusto y las apreciaciones triviales, que deriva en culto por su función puramente efectista. La consecuencia de esta nueva actitud es la variación de la noción ‘experiencia estética’, que abandonará su sentido integrador como experiencia de plenitud a favor de una experiencia subjetiva inmediata que va mutando al ritmo de la variación del estímulo visual, dejando aparte ciertas obsesiones existenciales que antaño preocuparon al individuo, producto, en parte, de lo aséptico del entorno digital, que sustituye el cuerpo físico por el virtual.

La mediatización de la comunicación visual supone el asiento perfecto para una esteticidad difusa, dado que lo tecnológico intensifica el poder otorgado a la imagen, lo que se ha denominado giro visual (cfr. 1.3.1.), de tal modo que el sujeto se desarrolla en su inmersión en ella. En esa nueva dimensión sin parámetros definidos, en la imagen compleja a la que se refiere Josep María Catalá, la estética difusa trabaja en la *desrealización* de las experiencias autoconscientes y en la supresión de las referencias históricas y sociales, como hemos

advertido, que tornan todo el conjunto en informe movilidad sin anclajes, cuyo futuro se abre a un campo de incertidumbre.

Estética de lo efímero

Dicho dinamismo, incertidumbre y abolición, hasta cierto punto, de los valores que asentó la tradición, hace que vaya adoptándose, tanto en la vida diaria como en las prácticas artísticas, un gusto cada vez mayor por la estética de lo efímero, donde todo está 'sujeto' a la provisionalidad, lo accesorio y lo proclive de no duración física, virtual, espacial o temporal. Lo efímero, aparte de ser una tendencia concreta del arte, emerge como conciencia de un tiempo nómada, de cambios y transformaciones continuas que modifican las condiciones de la imagen pictórica, insertándola dentro del flujo del imaginario colectivo, renovando nuestra percepción y la relación con el mundo. En esa fragilidad e incertidumbre que lleva implícito el cambio, la aceleración y la estabilidad amenazada, que supone la escasa duración de las cosas porque se hallan dentro de una flujo de sustitución continua, que nos introduce en un tiempo suspendido entre lo que 'es' y 'no es', 'está' o 'no está', hemos de aprender a vivir. En ese sentido y en aplicación al arte, nos enfrentamos ante la gran paradoja que supone cambiar de raíz aquellos planteamientos que se adscriben desde la tradición, que comprende los objetos artísticos como cosas hechas para perdurar en el tiempo, como algo eterno que debe de trascender. Sin embargo, tratando de articular la tradición desde el momento presente, lo efímero, según Chistine Buci-Glucksmann, aparece como:

(...) presente detenido en inmovilizado, rodeado por éxtasis pasados y de astillas mesiánicas futuras, 'imagen brusca' o incluso imagen fijada y fragmentada, como en la alegoría barroca o el montaje moderno. Por eso la dialéctica fulgurante no es devenir, sino 'dialéctica en estado detenido'.⁷²⁸

El imperio de lo efímero, en alianza con los medios de comunicación, implica una estetización continua de la que la pintura tampoco escapa. Como Gilles Lipovetsky nos avisa, el ingreso en esta era de lo efímero no quiere decir que las ideologías desaparezcan por completo, sino que se reciclan en consonancia a la órbita de las modas:

He aquí la paradoja del objetivo de la moda: mientras la sociedad democrática es cada vez más inconstante en materia de discursos de inteligibilidad colectiva, es, al mismo tiempo, cada vez más constante, equilibrada y firme en las bases ideológicas de fondo.⁷²⁹

En cambio podemos observar que no existen dogmas intransigentes sino que todo se ha vuelto flexible. Desde esa perspectiva, ya nada exige el 'autosacrificio' y todo se halla abierto a la rectificación y la revisión, rearticulaciones sujetas a los movimientos pendulares de la moda. El 'mundo flotante' y fluido, en que se ha convertido la realidad, necesita ser aceptado y reinterpretado para comprender las modalidades escondidas en la dialéctica entre la moda y lo efímero, recreando nuevas formas de sentido y existencia de subjetividades abocadas al encuentro de las contingencias.

Ante todo lo expuesto hasta aquí, pudiéramos pensar que las tendencias estéticas se agotan, aunque en realidad 'lo estético', como régimen de 'lo sensible', vinculado al

⁷²⁸ Chistine Buci-Glucksmann: *Estética de lo efímero*, Madrid: Arena Libros, 2007, pp. 13-14.

⁷²⁹ Gilles Lipovetskiy: *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama, 1990, p 271.

conocimiento y la acción, obtendrá continuidad mientras exista humanidad. Por otro lado, hemos de ser conscientes del importante papel que ha cumplido la estética como disciplina, yendo más allá del papel asignado, como parte de la filosofía que habla de lo bello y del buen gusto. Pero es en atención a la dimensión de lo sensible, que en el pensamiento occidental introduce el empirismo inglés, siendo, en cambio, en Ernst Cassirer, autor sueco de origen alemán, donde encontramos una referencia clave,⁷³⁰ donde lo estético se convierte en una forma primordial de experimentar el mundo que escapa a cualquier visión dentro de una teoría unificada, dado que es posible que cada acercamiento a las posibles 'estéticas', sean, finalmente, indagaciones en torno a la poética de su proceso creativo, que implica la forma lúdica como vía de conocimiento. Programas operativos o proyectos de estructuración abiertos de la obra pictórica, tal y como lo entiende explícita o implícitamente cada pintor, incluyendo el estudio de los resultados como huellas de una intención. Por ello, resultaría finalmente conclusivo sustituir 'estética de la pintura' por 'poética de la pintura', en respuesta a un programa pictórico en permanente apertura a las narrativas visuales que ofrece el enfoque mediático de la cuestión, que pueden seguir siendo integradas para la elaboración de nuevas representaciones pictóricas.

⁷³⁰ Ernst Cassirer: «El problema del gusto y la orientación hacia el subjetivismo», en *Filosofía de la Ilustración*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 327 y ss.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Interferencia constructiva e interferencia destructiva	37
2. Interferencia en pompa de jabón (iridiscencia)	42
3. Art & Language, <i>Secret Painting</i> , 1968.....	51
4. Jordi Alcaraz, <i>La pintura del Museo</i> , 1999	53
5. El Iconoclasta Juan `el Gramático´ blanquea una imagen de Cristo, Siglo IX.....	55
6. Marcel Duchamp, <i>Étant donnés</i> , 1965.....	60
7. Athanasius Kircher, <i>Ars Magna Lucis</i> , 1671	63
8. Jeff Koons, <i>Couple (Easyfun Ethereal)</i> , 2001	71
9. Corneluis Norbertus Gijsbrechts, <i>El reverso de una pintura</i> , hacia 1670-75	72
10. Allan McCollum, <i>Surrogate paintings</i> , 1978-79	73
11. Marcel Duchamp, <i>Tu m´</i> , 1918.....	74
12. Kurt Schwitters, <i>Merzbau de Hannover</i> , 1933	79
13. Andy Warhol, <i>Brillo Soap Pads Box</i> , 1964	81
14. René Magritte, <i>La tradición de las imágenes (Esto no es una pipa)</i> , 1929	83
15. Alexander Rodchenko, <i>Tríptico monocromo</i> , 1291.....	84
16. Cornelis Norbertus Gijsbrechts, óleos de <i>Vanitas</i> , 1669, 1660-63 y 1668.....	87
17. Lucio Fontana, <i>Concepto espacial</i> , 1968	88
18. Daniel Buren, <i>Sin título</i> , 1969.....	90
19. Niele Toroni, <i>Empreintes de pinceau nº 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm</i> , 1974	91
20. Claude Viallat, <i>Hommage á Matisse</i> , 1976	93
21. Daniel Dezeuze, <i>Echelle de bois</i> , 1970 22. Daniel Dezeuze, <i>Chasis</i> , 1967	94
23. Marc Devade, <i>Bleu et violet</i> , 1972 24. Louis Cane, <i>Sans titre (nº72 AI)</i> , 1972	94
25. Josu Larrañaga, <i>Círculo de reflexión</i> , 2002	95
26. Joseph Kosuth, <i>One and three chairs</i> , 1965	97
27. Martin Creed, <i>The lights going on and off</i> , 2000	99
28. On Kawara, <i>Date paintings</i> , 1980.....	101
29. Dan Graham, <i>Present Continuous Past(s)</i> , 1974	102
30. Bill Viola, <i>Observance</i> , serie: <i>The Passions</i> , 2002.....	103
31. Pablo Ruiz Picasso, <i>Bodegón con silla</i> , 1912	108
32. Miha Strukelj, <i>virtual cockpit II</i> , 1999.....	109
33. Ignasi Aballi, <i>Revelacions</i> , 2005.....	112
34. Juan Uslé, <i>Red Eileen</i> , 1997	113
35. Francis Picabia, <i>El ojo cocodilato</i> , 1921.....	114
36. Ann Verónica Janssens, <i>Red Turquoise</i> , 2005	115
37. John Armleder, <i>Furniture Sculpture 237</i> , 1990	116
38. Jessica Stockholder, <i>Wide eyes smear here dear</i> , 2009	117

39. Franz Ackermann, <i>Terminao Tropicao</i> , 2008/2009	117
40. Katharina Grosse, <i>They Had Taken Things Along To Eat Together</i> , 2012	118
41. Fabian Marcaccio, <i>Predator</i> , 2001	119
42. Sergio de Beukelaer, <i>My Studio As A Mondrian</i> , 2008.....	120
43. Richard Artschwager, <i>Piano</i> , 1965	120
44. Christian Sery, <i>Die Decke fällt aus Sympathie-Final Version</i> , 2001	121
45. Ángela de la Cruz, <i>Super Clutter</i> , 2006	122
46. Daniel Verbis, <i>Masticando tus miradas</i> , 2010.....	123
47. Miquel Mont, <i>Mono Tono I</i> , 2011	124
48. Guillermo Mora, <i>Penta pack</i> , 2012	124
49. Esther Mañas, <i>Zona privada</i> , 2003.....	126
50. Miren Doiz, <i>Retroalimentación</i> , 2014	126
51. Tony Oursler, <i>Oxt Variations</i> , 2012	136
52. Neil Beloufa, <i>People's passion, lifestyle beautiful wine,</i> <i>gigantic glass towers, all surrounded by water :</i> <i>the superlative high resolution bed</i> , 2013.....	136
53. Eugen Warming, <i>esquema de rizoma</i> , 1884	
54. Topología rizomática	148
55. Marcel Duchamp, <i>Se ruega tocar</i> , 1947	164
56. José Carlos Naranjo Bernal, <i>Gran poder</i> , 2014.....	167
57. Iñaki Gracenea, <i>Sin título</i> , 2008	168
58. Marcel Duchamp, <i>esquema del Gran vidrio</i> , 1915-23.....	174
59. Marcel Duchamp, <i>La rotative plaque verre (Optique de Précision)</i> , 1920	175
60. Richard Hamilton, <i>¿Qué es lo que hace que las casas</i> <i>de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?</i> , 1956-92.....	178
61. Georges Braque, <i>Vaso, botella y periódico</i> , 1913-14.....	183
62. Raoul Hausmann, <i>ABCD</i> , 1923	184
63. Robert Rauschenberg, <i>Rectroactivo II</i> , 1964.....	186
64. Larry Rivers, <i>Amel-Camel</i> , 1962.....	187
65. Jasper Johns, <i>Flag above White with Collage</i> , 1955.....	188
66. Frank Stella, <i>Shoubeegi</i> , 1978	189
67. Matthias Weischer, <i>Erfundener Mann</i> , 2003	190
68. Franz Ackermann, <i>Unknown Citizen</i> , 2014.....	191
69. Tobias Lehner, <i>Untitled</i> , 2006	192
70. Luis Gordillo, <i>El aquí y el ahora</i> , 2010	193
71. Perejaume, <i>Motlures</i> , 2002	194
72. Rachel Harrison, <i>The Help</i> , 2012	203
73. Phillip Guston, <i>The Studio</i> , 1969	204
74. Ad Reinhardt y Robert Ryman en sus estudios respectivos.....	207
75. Hans Holbein el Joven, <i>Los embajadores</i> , 1533	208
76. Paul Cézanne, <i>La montaña de Sainte-Victoire</i> , 1906	210
77. Euan Uglow, <i>escenario para la confección de la obra: Jana</i> , 1996-97.....	212
78. Antonio López, <i>proceso de elaboración ante</i> <i>el natural de la obra: Nevera nueva</i> , 1991-94.....	212
79. Alberto Giacometti, <i>elaboración de Retrato de Annette</i> , 1965	213

80. René Magritte, <i>La tentativa de lo imposible</i> , 1928	214
81. Willen de Kooning, <i>Woman I</i> , 1950-52	216
82. Wassily Kandinsky, <i>Über das Geistige in der Kunst</i> , 1911	217
83. Robert Motherwell, <i>Elegía a la República española CIII</i> , 1965	219
84. Robert Rauschenberg, <i>untitled 'combine'</i> , 1963	223
85. Francis Bacon, <i>Tres estudios para una crucifixión</i> , 1962.....	225
86. Jonathan Lasker, <i>Where Dreams Work</i> , 1992	230
87. Bernard Frize, proceso de elaboración y <i>Croix</i> , 2005.....	231
88. Helmut Dorner, <i>Neuseeland</i> , 2008.....	231
89. Ives Klein, <i>Klein's Anthropométrie</i> , 1960.....	235
90. Damien Hirst, <i>Beautiful War Pyromania Intense Painting</i> , 2008	235
91. Jirí Georg Dokoupil pintando y <i>Untitled</i> , 2013	237
92. Gjion Mili, <i>Picasso dibujando con luz</i> , 1949	238
93. Niki de Saint Phalle, <i>'Shooting Picture' Tirage</i> , 1961	238
94. Exposición <i>Pictures</i> , Artist Space, 1979	241
95. Art & Language, <i>Index XX (Now They Are)</i> , 1992 (Imagen con y sin cristal)	243
96. Markus Oehlen, <i>Scene III (Waterworld)</i> , 2008	251
97. Jean-Michel Basquiat, <i>Notary</i> , 1983	252
98. Kazimir Severínovich Malévich, <i>Cuadrado negro sobre fondo blanco</i> , 1915	257
99. Paul McCarthy, <i>Painter</i> , 1995.....	258
100. Hugo Alonso, <i>Screen Evil</i> , 2005	260
101. Hugo Alonso, <i>Pause</i> , 2004.....	261
102. David Hocney pintando sus <i>Tablet Paintings</i>	266
103. Juan Uslé, <i>Rizoma mayor</i> , 1998	268
104. Alfonso Sicilia Sobrino, <i>Sin Título</i> , 2011	269
105. Ricky Allman, <i>The Least</i> , 2011	270
106. Hugo Alonso, <i>05_C</i> , 2008	271
107. Franz ackermann, <i>Mental Map</i> , 2004	275
108. El Greco, <i>Fábula</i> , 1600	280
109. René Magritte, <i>Falso espejo</i> , 1928.....	287
110. Joel Peter Witkin, <i>Poussin in hell</i> , 1999.....	289
111. Eugène Durieu, <i>Étude figure</i> (daguerrotipo), 1855.....	291
112. Eugène Delacroix, <i>Odalisque</i> , 1857.....	291
113. Oscar Gustav Rejlander, <i>Los dos caminos de la vida</i> , 1857.....	293
114. Thoma Eakins, <i>Historia de un salto</i> , 1884-85 (con anotaciones de E. Muybridge).....	294
115. Hugo Henneberg, <i>Im Hochsommer</i> , 1894.....	295
116. Claude Monet, <i>Coquelicots</i> , 1873	295
117. E. J. Steichen, <i>Flatiron</i> , 1904	296
118. Caspar David Friedrich, <i>Abtei im Eichwald</i> , 1809.....	296
119. Man Ray, <i>Pensée de la femme</i> , 1921.....	297
120. Wolfgang Tillmans, <i>Freischwimmer 26</i> , 2004	298
121. Dario Urzay, <i>S.T.</i> , 2014	299
122. Al Jazari, <i>Libro del conocimiento de los ingeniosos dispositivos mecánicos</i> , 1206.....	300
123. Joaquín Sorolla, <i>Usillo sin fin</i> , 1917.....	301
124. Marcel Duchamp, <i>Le Mariée</i> , 1912	303

125. Francis Picabia, <i>Fille Née Sans Mère</i> , 1916-1917	304
126. Francis Picabia, <i>Amorous parade</i> , 1917	305
127. Jean Tinguely, <i>Meta-matic nº 17</i> , 1959	306
128. Theo Jansen, <i>Painting Machine</i> , 1981.....	307
129. Giuseppe Pinot-Gallizano y su equipo experimentando en Alba (Italia) con la máquina de pintura industrial, 1956	309
130. George Grosz, <i>Republican Automaton</i> , 1920	310
131. <i>Autómata del siglo XVIII</i>	311
132. Hans Bellmer, <i>Plate from La Poupée</i> , 1936.....	312
133. Neil Harbisson interpretando un concierto de color, Museum of Jewish Heritage, Nueva York, 2013. A la derecha: Traducción cromática de <i>La primavera</i> , de Vivaldi	314
134. John Craig Freeman, <i>Campo de refugiados virtual</i> , 2011	315
135. Tiziano Vecellio, <i>Natura potentior ars</i> , 1568.....	317
136. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Noche de luna invernal</i> , 1919.....	318
137. James Ensor, <i>King Pest</i> , 1895	319
138. Antoni Tápies, <i>Bouche</i> , 1987	321
139. Rembrandt van Rijn, <i>Retrato de Jan Six</i> , 1647 y <i>Retrato de Jan Six</i> , 1654.....	322
140. Alberto Durero, <i>Hombre desesperado</i> , 1515	324
141. Diego Velázquez, <i>Bufón Calabacillas</i> , 1636-37	324
142. Diego Velázquez, <i>El triunfo de Baco</i> , 1626-28.....	325
143. <i>El triunfo de Baco</i> , reproducción realizada por Francisco de Goya, 1778.....	326
144. Vincent van Gogh, <i>Ciruelo floreciente</i> (a partir de Hiroshige), 1887.....	328
145. Pablo Alonso, <i>His arm was her leg</i> , 2007	329
146. Álvaro González, <i>Gran Ola</i> , 2011	330
147. Pia Fries, <i>Grim</i> , 2006	331
148. Honoré Daumier, <i>Don Quijote y Sancho Panza</i> , 1855.....	333
149. Ángeles Agrela, <i>Lección de anatomía</i> , 2009.....	334
150. Lydia Dona, <i>Walking Away from Mount Sinai</i> , 2010.....	335
151. José Vicente Guerrero Tonda, <i>Jardín acuático</i> , 2008.....	336
152. Lou Laurita, <i>You Should See Somebody About That</i> , 2006.....	337
153. Curro González, <i>El estado de las cosas</i> , 2013	337
154. Cristina del Campo, <i>Sin título (Shopping Carts)</i> , 2011.....	338
155. Terry Winters, <i>Colony</i> , 1982.....	339
156. Ellen Gallagher, <i>Bird in Hand</i> , 2006.....	340
157. Wangechi Mutu, <i>Tumours of the Uterus</i> , 2005.....	340
158. José Luis Serzo, <i>Action Magic Pinter</i> , 2010	341
159. Jesús Zurita, <i>La llanura baja</i> , CAAC Sevilla, 2007	342
160. Kara Walker, <i>Darktown Rebellion</i> , 2001.....	343
161. Giovanni Battista Tiepolo, <i>Apollo y Daphne</i> , 1744-45.....	345
162. Jules Chéret, <i>Carnaval</i> , 1984.....	345
163. Georges Seurat, <i>Le Cirque</i> , 1890-91	346
164. Jules Chéret, <i>Spectacle Promenade de l'Horloge</i> , 1889.....	347
165. Henri Toulouse-Lautrec, <i>May Milton</i> , 1895	348
166. Pablo Picasso, <i>La habitación azul</i> , 1901.....	349

167. Jo Steiner, <i>Bier: Cabaret</i> , 1912	350
168. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Retrato de Gerda</i> , 1914.....	350
169. Joseph Sattler, <i>Pan</i> , 1895	351
170. Maurice Denis, <i>Déesse gauloise des hardes et des troupeaux</i> , 1906.....	351
171. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Die Brücke</i> , 1910	354
172. Franz Kline, <i>August Day</i> , 1957	355
173. Raoul Hausmann, <i>El crítico de arte</i> , 1919-1920	356
174. El Lissitzky, <i>Proun N 89 (Kilmansvaria)</i> , 1925	357
175. Joost Schmidt, <i>Exposición Bauhaus</i> , 1923.....	357
176. Herbert Bayer, <i>A news Kiosk</i> , 1924	359
177. Piet Mondrian, <i>Composición en rojo, amarillo, azul y negro</i> , 1926	360
178. Marcel Duchamp, <i>Apolinére esmaltado</i> , 1916-17	361
179. Fernand Léger, <i>La ciudad</i> , 1919	362
180. Richard Smith, <i>Gift Wrap</i> , 1963	363
181. James Rosenquist, <i>The Swimmer in the Econo-mist (Painting 3)</i> , 1997-8	364
182. Wolf Vostell, <i>Coca-Cola</i> , 1961	365
183. Albert Oehlen, <i>Loa</i> , 2007	366
184. Clark Goolsby, <i>Critical Error II</i> , 2010.....	367
185. Jean-François Millet, <i>Des Glaneuses</i> , 1857	369
186. Banksy, <i>Agency Job</i> , 2009.....	370
187. Andy Warhol y Jean-Michel Basquiat, <i>Ailing Ali in Fight for Life</i> , 1984-85	371
188. Keith Haring, <i>Untitled</i> , 1985	372
189. Kenny Scharf, <i>Architouniture</i> , 1983	373
190. A.R. Penk, <i>Ohne Titel</i> , 1990	374
191. Jean Dubuffet, <i>Marejada de lo virtual</i> , 1963	374
192. Antoni Tàpies, <i>Sóc terra</i> , 2004	375
193. Wendy White, <i>L.E.S.</i> , 2010	376
194. Roy Lichtenstein, <i>M-Maybe</i> , 1965.....	378
195. Öyvind Fahlström, <i>Six months later (phase 4)</i> , 1962	379
196. Equipo crónica, <i>América! América!</i> , 1965.....	380
197. Rivane Neuenschwander, <i>Zé Carioca no. 4</i> , 2004	381
198. Martín Vitaliti, <i>Collage realizado a partir de 10 páginas</i> <i>de la publicación La Cosa, nº 14, por John Byrne y Ron Wilson</i> , 2012	382
199. Chelo Matesanz, <i>Bocadillos en la oscuridad</i> , 1997	383
200. Inka Essenhigh, <i>Pegasus</i> , 2001	384
201. Arturo Herrera, <i>Untitled</i> , 1997-98.....	385
202. Fiona Rae, <i>Cute Motion!! So Lovely!!</i> , 2005	386
203. Sue Williams, <i>With Polka Dots</i> , 2009	387
204. Fernanda Brunet, <i>Snap</i> , 2003.....	388
205. Julie Mehretu, <i>Stadia III</i> , 2004	389
206. Takashi Murakami, <i>Tan Tan Bo - In Communication</i> , 2014.....	390
207. Yoshitomo Nara, <i>Cosmic Eyes</i> , 2007	391
208. Judas Arrieta, <i>Champions of death</i> , 2012	392
209. Raymond Pettibon, <i>No Title (Their stories inevitably)</i> , 2011.....	393
210. Ricardo Angélico, <i>Being Bernard Bereson</i> , 2012	393

211. Neo Rauch, <i>Sturmnacht</i> , 2000.....	394
212. Gerhard Richter, <i>11.2.98</i> , 1998.....	397
213. Thomas Lelu, <i>Mars</i> , 2007.....	399
214. Kelley Walker, <i>Schema; Aquafresh plus Crest with Whitening Expressions (Trina)</i> , 2006.....	400
215. Jani Leinonen, <i>Mummon Muusi</i> , 2008.....	401
216. Pierre Bismuth, <i>Collage pour homme, (Jennifer)</i> , 2001.....	401
217. Rachel Whiteread, <i>Drawing for Water Tower I</i> , 1997.....	402
218. Juan Ugalde, <i>Untitled</i> , 2014.....	403
219. Jesús Portal, <i>Consumo Ficción</i> , 2008.....	404
220. Marlon de Azambuja, <i>New Museum</i> , 2013.....	405
221. Robert Bechtle, <i>'61 Pontiac</i> , 1968-69.....	406
222. Richard Estes, <i>Madison Square</i> , 1994.....	407
223. Chuck Close, <i>Mark</i> , 1979.....	408
224. Eric Fischl, <i>Art Fair: Booth n.17 Instructions</i> , 2014.....	408
225. Ulrich Lamsfuss, <i>Michel Houellebecq</i> , 2010.....	409
226. Santiago Ydáñez, <i>Untitled</i> , 2012.....	410
227. Luc Tuymans, <i>Toys</i> , 1994.....	411
228. Li Songsong, <i>Craving and Flaws</i> , 2011.....	412
229. Hope Atherton, <i>Butcher</i> , 2007.....	412
230. Eberhard Havekost, <i>Lifesize, B12</i> , 2012.....	413
231. Paco Pomiet, <i>Hispanic Society</i> , 2014.....	414
232. Gottfried Helnwein, <i>The Disasters of War 28</i> , 2011.....	415
233. Michaël Borremans, <i>Red Hand, Green Hand</i> , 2010.....	416
234. Richard Patterson, <i>If</i> , 1999.....	416
235. Philipp Fröhlich, <i>Sin título</i> , 2010.....	417
236. Jesús Ángel Bordetas, <i>cromo 4</i> , 2010.....	418
237. Glenn Brown, <i>Nausea</i> , 2008.....	418
238. Justin Mortimer, <i>Section</i> , 2010 (Fotomontaje preparatorio y pintura).....	419
239. Adrian Ghenie, <i>The Devil 3</i> , 2010 (Fotomontaje preparatorio y pintura).....	420
240. Tim Eitel, <i>Architect</i> , 2012.....	421
241. Nacho Martín Silva, <i>The Big Studio (The Painting)</i> , 2012.....	422
242. Peter Doig, <i>Stag</i> , 2002-2005.....	423
243. Jaap Van den Ende, <i>Tropische Tuin / Informele Systemen</i> , 2010.....	424
244. Luis Gordillo, <i>Contraespejo C</i> , 2013.....	425
245. Johannes Kahrs, <i>Untitled (Schmerz)</i> , 1994-96.....	427
246. Henrik Löning, <i>Mädchen</i> , 2007.....	427
247. Gerhard Richter, <i>Ema (Akt auf einer Treppe)</i> , 1966.....	428
248. Diego Velázquez, <i>Bufón Calabacillas</i> (detalle), hacia 1637-1639.....	429
249. Giacomo Balla, <i>Muchacha que corre por el balcón</i> , 1912.....	431
250. Marcel Duchamp, <i>Desnudo bajando una escalera nº2</i> , 1912 y fotografía de Muybridge, 1887.....	432
251. Francis Bacon, <i>Two Figures</i> , 1953 y reproducción de Eadweard Muybridge, 1887, encontrada en el estudio de Bacon.....	433
252. Edward Hopper, <i>New York Movie</i> , 1939.....	436

253. Andy Warhol, <i>Gold Marilyn Monroe</i> , 1962	437
254. Ed Ruscha, <i>Showtime</i> , 2002	438
255. Richard Hamilton, <i>My Marilyn (paste-up)</i> , 1964.....	439
256. Lucian Freud, <i>Reflection with-Two Children Self-Portrait</i> , 1965	440
257. David Hockney, <i>Mulholland Drive: The Road to the Studio</i> , 1980	441
258. Francis Bacon, <i>Study for the Nurse from the Battleship Potemkin</i> , 1957	442
259. Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y Antonio Recalcati, <i>Vivre et laisser mourir our la fin tragique de Marcel Duchamp</i> , 1965	443
260. Equipo Crónica, <i>El día que aprendí a escribir con tinta, Serie negra</i> , 1972.....	444
261. Gerhard Richter, <i>October 18, 1977</i> , 1988	445
262. David Salle, <i>Fooling with Your Hair</i> , 1985	446
263. Alex Katz, <i>Paraguas azul nº 2</i> , 1972.....	447
264. Eduardo Paolozzi, <i>Wittgenstein In New York</i> , 1965	448
265. Cindy Sherman, <i>Untitled</i> , 1987	449
266. Viking Eggeling, <i>Symphonie Diagonale</i> , 1921	451
267. Hans Richter, <i>Dream</i> , 1940	452
268. José Antonio Sistiaga, <i>Impresiones en la alta atmósfera</i> , 1989	453
269. José Val del Omar, <i>Fuego en Castilla</i> , 1958-60	454
270. Ton Sirera, <i>Pintura 63</i> , 1963.....	455
271. Tony Oursler, <i>Eyes</i> , 1996.....	459
272. Nam June Paik, <i>Electronic Superhighway</i> , 1995.....	459
273. Tom Wesselmann, <i>Still Life # 28</i> , 1963.....	461
274. Julio Vaquero, <i>Zigurat de misterios</i> , 1998.....	462
275. Fabio Mauri, <i>Schermi anni 60</i> , 1960.....	463
276. Schifano Mario, <i>Paesaggio TV</i> , 1970.....	463
277. Bill Viola, <i>Reverse Television</i> , 1982.....	464
278. Johannes Kahrs, <i>Depresión silenciosa</i> , 1999	465
279. Hans Namuth, <i>Pollock Painting</i> , 1951	467
280. Henri-Georges Clouzot, <i>Le mystère Picasso</i> , 1956	467
281. Ángel Vergara, <i>Les sept péchés capitaux</i> , 2011	468
282. Angel Vergara, <i>Alucinación social / 9'40" 08 agosto</i> , 2014.....	468
283. Simeón Saiz Ruiz, <i>Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal el lunes 28 de agosto de 1995. Víctima en la barandilla</i> (A partir de imagen aparecida en Tve-1), 1998.....	469
284. Andy Denzler, <i>Model in the Studio</i> , 2011.....	471
285. Fabian Marcaccio, <i>Paint Fuck Film Kill Itself Paintant</i> , 2011	472
286. Stephan Balleux, <i>The apocrypha</i> , 2008	473
287. Ed Emshwiller, <i>Susnstone</i> , 1979.....	474
288. Skip Sweeney, <i>Iluminatin' Sweeney</i> , 1975	475
289. Woody Vasulka, <i>C-Trend</i> , 1974	475
290. Brian Eno, <i>77 Million Paintings</i> , 2006	476
291. Ori Gersht, <i>Pomegranate</i> , 2006	476
292. Cristina Lucas, <i>La liberté raisonnée</i> , 2009	477
293. Eve Sussman, <i>89 seconds at Alcázar</i> , 2004	478
294. Michaël Borremans, <i>Weight</i> , 2005	479

295. Dominik Lejman, <i>Nothing to Add</i> , 2011	480
296. Arancha Goyeneche, <i>Ida y vuelta</i> , 2006.....	481
297. Houxo Que, <i>Star</i> , 2014	482
298. Adad Hannah, <i>Two Views</i> , 2011.....	482
299. Ellen K. Levy, <i>Disappearing Act</i> , 2009	483
300. Chus García-Fraile, <i>For Sale</i> , 2007	484
301. Juan López, <i>It's Tricky</i> , 2009.....	484
302. Yui Kugimiya, <i>Cat Moshimoshi</i> , 2009	485
303. Krisdy Shindler, <i>Fanfare for The Common Man</i> , 2012	486
304. Jacco Olivier, <i>Almost</i> , 2009	486
305. Enrique Marty, <i>Un tenedor en el cerebro</i> , 2012.....	487
306. Curro González, <i>La broma infinita</i> , 2009.....	488
307. Roy Linchestein, <i>Fish and Sky</i> , 1967	489
308. Mary Ann Strandell, <i>Utopic Op</i> , 2009	489
309. David Spriggs, <i>Vision</i> , 2010.....	490
310. Salvador Dalí, <i>Holos! Holos! Velázquez! Gabor!</i> , 1972-73	491
311. José María Yturralde, <i>Homenaje a Kepler</i> , 1977	492
312. Marcel Duchamp, <i>Boite en valise</i> , 1938-41.....	501
313. Georges-Pierre Seurat, <i>Un diumenge d'estiu a l'illa de la Gran Jatte</i> , 1886	510
314. Sigmar Polke, <i>Circus Figures</i> , 2005.....	511
315. Chuck Close, <i>Elizabeth</i> , 1989.....	512
316. Simeón Saiz Ruiz, <i>Victimas de ataque a un autobús en Kosovo</i> , 2007.....	513
317. Javier Garcerá, <i>S/T Serie Take off your Shoes</i> , 2008	514
318. Michael Somoroff, <i>Query</i> , 2004	515
319. Joseph Nechvatal, <i>vOluptuary drOid décOlletage</i> , 2001.....	516
320. Leonardo Solaas, <i>Walking in color space</i> , 2010	517
321. Claire Corey Ellen, <i>Drink of Spring</i> , 2006.....	520
322. Sean Dawson, <i>Amphimix</i> , 2008.....	521
323. Brian Porray, [\rightarrow DYV3 <<], 2011.....	522
324. Javier Puértolas, <i>Eclipsado por su fama</i> , 2008	526
325. Juan Zurita, <i>CKL1001</i> , 2010	527
326. Fermín Moreno, <i>A #01</i> , 2001	528
327. Ismael Iglesias, <i>V of Violet</i> , 2012	528
328. David Bayus, <i>Elevator</i> , 2013	529
329. Steve Budington, <i>Lines of Vision Re-Drawn (4)</i> , 2013	530
330. Josh Podoll, <i>Untitled</i> , 2010.....	531
331. Toby Ziegler, <i>The Hedonistic Imperative II</i> , 2006	532
332. Luis Gordillo, <i>Aparición-lagrima C</i> , 2014.....	532
333. Brueghel, <i>The Fall of the Rebel Angels en la interfaz de LaFiac</i> , 2012	535
334. Manuel Fernández, <i>BG Painting 001</i> , 2013.....	536
335. Evru, <i>Tecura</i> , instalación interactiva en la exposición <i>Máquinas y Almas</i> , 2008.....	537
336. Julio Sarramián, <i>The eye y 37 39 30.24 -1 0 48.79. (Nowhere)</i> , 2014	538
337. Torben Giehler, <i>Suspended Animation</i> , 2005	539
338. Amir Baradan, <i>Frenchising Mona Lisa</i> , 2011.....	541
339. Dominique Pétrin, <i>The Living Room & other displays</i> , 2014.....	542

340. Suzanne Treister, <i>Picassoids Video Game</i> , 1989	543
341. Miltos Manetas, <i>Playing Videogames (Nintendo gun)</i> , 2000.....	544
342. Michel Majerus, <i>Made in China</i> , 2001	545
343. Joe Zane, <i>Star Wars</i> , 2004.....	545
344. Benjamin Edwards, <i>Softstream Meadows</i> , 2006	546
345. Maja Rohwetter, <i>Strand</i> , 2007	547
346. Kristoffer Zetterstrand, <i>Pointer</i> , 2008.....	548
347. Cable Griffith, <i>Return to the Source</i> , 2013	548
348. Dan Hernandez, <i>Ex Voto (Death from Above)</i> , 2013	549
349. Robert Rauschenberg, <i>Erased de Kooning Drawing</i> , 1953	553
350. William Turner, <i>Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste</i> , 1844	555
351. Claude Monet, <i>La estación de Saint-Lazare</i> , 1877	556
352. Dil Hildebrand, <i>Studio D</i> , 2010	561
353. Rainer Kleemann, <i>Turbomatic</i> , 2002.....	562
354. Bruno Kuhlman, <i>04/10 (Matta)</i> , 2010.....	562
355. Raúl Cordero, <i>Untitled (Dead Facebook Members)</i> , 2011	563
356. Markus Oehlen, <i>Pianist</i> , 2004	565
357. Dirk Skreber, <i>To be confirmed</i> , 2010.....	566
358. James Cousins, <i>Untitled (Road)</i> , 2011.....	567
359. Martin Denker, <i>Gagagarten</i> , 2006.....	568
360. Adrián Navarro, <i>Loop 6</i> , 2012	568
361. Corinne Wasmuht, <i>Siempre Es Hoy</i> , 2007.....	569
362. Iman Moradi, <i>Neuromirror</i> , 2004.....	572
363. Richard Phillips, <i>Spectrum</i> , 1998.....	573
364. Dan Hays, <i>The Clearing</i> , 1999.....	574
365. Carole Benzaken, <i>(Lost) Paradise A</i> , 2006.....	575
366. Jens Hesse, <i>Pope 1</i> , 2010	575
367. Kon Trubkovich, <i>Leaning forward through the walls</i> , 2014	576
368. Alejandro Bombín, <i>¡Oiga mire!</i> , 2012	577
369. Shirley Kaneda, <i>Restless Serenity</i> , 2008	578
370. Carl Fudge, <i>Everyone Has a Theory as to Why III</i> , 2002	578
371. Mark Stebbins, <i>The Gleaners</i> , 2012	579
372. Lauren Pelc-Mcarthur, <i>Grey Pause Morning Sitter</i> , 2013	579
373. Enrique Radigales, <i>Semiborrado_DSC0653</i> , 2013	580
374. Nandan Ghiya, <i>Download Errow - DSC01720</i> , 2012.....	581
375. Philip Taaffe, <i>Ornamental Panel II</i> , 2013.....	585
376. Eric and Heather ChanSchatz, <i>PTG.75 (White Pitcher)</i> , 2007	586
377. Beatriz Milhazes, <i>Sinfonía Nordestina</i> , 2008.....	587
378. Aldo Iacobelli, <i>Bill is a child molester</i> , 2000	587
379. Tamara Gonzales, <i>Blue crystal monkey</i> , 2014.....	588
380. Maurizio Lanzillotta, <i>Hollywood Kiss 4</i> , 2013	589
381. Reed Danziger, <i>Element 121 02</i> , 2004	589
382. Aaron Wexler, <i>The Not-So-Distant Future</i> , 2008	590
383. Fernando M. Romero, <i>FeedBackStage_006</i> , 2011.....	591
384. Michael Lin, <i>Between the Lines</i> , 2011	592

385. Peter Kogler, <i>MSU museum of contemporary art Zagreb</i> , 2014.....	593
386. Sergio Barrera, <i>Camaleón velado nº11</i> , 2013	596
387. Mark Bradford, <i>The Devil is Beating his Wife</i> , 2003.....	597
388. Sam Burford, <i>The Wizard of Oz - Before the colour starts</i> , 2011	598
389. Keltie Ferris, <i>ill</i> , 2011	598
390. Kris Chatterson, <i>Untitled</i> , 2010	599
391. Juan Uslé, <i>Soñe que revelabas (NU)</i> , 2010	600
392. David Reed, <i>#625</i> , 2011-12	601
393. Udomsak Krisanamis, <i>The Only Ones</i> , 2004	601

BIBLIOGRAFÍA

ENSAYOS Y MONOGRAFÍAS

- AA.VV. (Brea, José Luis, ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2006.
- AA.VV. (Wallis, Brian, ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001.
- AA.VV. (Alliez, Eric, coord.): Guilles Deleuze. *Una vida filosófica* Santiago de Cali y Medellín: Revista *Sé cauto* y Euphorion, 2002.
- AA.VV. (Aparici, Roberto, coord.): *La revolución de los medios audiovisuales*. Madrid: La Torre, 1993.
- AA.VV. (Baudrillard, Jean, ed.): *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid: Cátedra, 1990.
- AA.VV. (Brea, José Luis, ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- AA.VV. (Brea, José Luis, ed.): *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Nº. 1 (Noviembre), 2003.
- AA.VV. (Foster, Hal ed.): *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1985.
- AA.VV. (Gallego, Rosa): *Didáctica de las artes y la cultura visual*, Madrid: Akal, 2011.
- AA.VV. (Gianetti, Claudia, ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, 1997.
- AA.VV. (Gimate Wesh, Adrián y López Rodríguez, Juan Manuel, coords.): *Semiótica. Memoria del curso 1995*, México: UAM-Azcapotzalco, 1996.
- AA.VV. (Hernández Sánchez, Domingo, ed.): *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2003.
- AA.VV. (Hernández Sánchez, Domingo, ed.): *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- AA.VV. (Jiménez, José, ed.): *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Turner. 2011.
- AA.VV. (Kuspit, Donald ed.): *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.
- AA.VV. (La Ferga, Jorge, ed.): *Televisiones. Coloquio Internacional sobre TV*, Buenos Aires: Fundación telefónica, 2011.
- AA.VV. (Lippard, Lucy R. ed.): *El pop art*, Barcelona: Destino, 1993.
- AA.VV. (Murakami, Takashi, ed.): *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. New York: Japan Society, 2005.
- AA.VV. (Valdes B., Adriana, ed.): *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008.
- AA.VV.: *De la obra al espectador. Lo bello, lo Kitsh, lo distante*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1998.
- AA.VV.: *Entorno. I. Sobre el espacio y el arte*, Madrid: Editorial Complutense, 1995.
- AA.VV.: *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Buenos Aires: Caia, 1999.
- AA.VV.: *La modernidad como estética*, Madrid: XII Congreso Nacional de Estética, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1993.
- AA.VV.: (Brennan, T. y Jay M. eds.): *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, London & New York: Routledge, 1996.

- AA.VV.: *Arte, Arquitectura y sociedad digital*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007.
- AA.VV.: *Michel Foucault Filósofo*, Barcelona: Gedisa, 1995.
- Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 1992.
- Minima moralia*. Reflexiones desde la vida dañada, Madrid: Taurus, 1999.
- Agamben, Giorgio: *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Alcalá, José Ramón: *La piel de la imagen. Ensayos sobre la gráfica en la cultura digital*, Valencia: Sendemá, 2011.
- Alcalá, José Ramón y Ñíguez Canales, Fernando; *Copy - Art; la fotocopia como soporte expresivo*, Alicante: Centro Eusebio Sempere, 1986.
- Anaut, Alberto (ed.): *Ignasi Aballí habla con Sergio Mah*. Madrid: La Fábrica, 2011.
- Alonso, Andoni e Arzoz, Iñaki: *La nueva ciudad de Dios: un juego cibercultural sobre el tecnohermetismo*, Madrid: Siruela, 2002.
- Angus Fletcher: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid: Akal, 2002.
- Aranda Torres, Cayetano: *Filosofía de la pintura en imágenes*, Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- Argan, Giulio Carlo: *Historia del arte moderno*, Valencia: Fernando Torres, 1977.
- Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza, 1995.
- El pensamiento visual*, Buenos Aires: Eudeba, 1976.
- El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal, 2001.
- Aumont, Jacques: *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1992.
- El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Balzac, Honore: *La obra maestra desconocida*. Córdoba: Ediciones del Sur, 2005.
- Barbieri, Daniele: *Los lenguajes del Cómic*, Barcelona: Paidós, 1993.
- Barnicoat, John: *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Barro, David: *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*, Santiago de Compostela: Dardo, 2009.
- Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986.
- El imperio de los signos*, Madrid: Mondadori, 1991.
- El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.
- La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Bartrum, Giulia (Ed.), *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Batchelor, David: *Cromofobia*, Madrid: Síntesis, 2001.
- Baudrillard, Jean: *De la seducción*, Cátedra: Madrid, 1981.
- América*, Barcelona: Anagrama, 1987.
- Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978.
- El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama, 1997.
- El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- Bauman, Zygmunt: *Arte, ¿líquido?*, Madrid: Sequitur, 2007.
- Ética Postmoderna*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Modernidad líquida. Argentina*, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Beaudouin-Lafon, Michel: «Beyond the Workstation: Mediaspaces and Augmented Reality», en *People and Computers*, Cambridge: University Press. IX. 1994.
- Beck, Ulrich: *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona: Paidós, 1998.
- Beckett, Samuel: *Disjecta, escritos misceláneos y un fragmento dramático*, Madrid: Arena, 2009.
- Bellour, Raymond: *Raymond Bellour: Entre imágenes: Foto. Cine, Video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Belting, Hans: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: Akal, 2009.

- Benjamin, Walter: *Dialéctica del suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Lom, 2009.
- Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona: Gedisa, 1996.
- Iluminaciones III*, Madrid: Taurus, 1975.
- La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003.
- Bennington, Geoffrey y Derrida, Jacques: *Jacques Derrida*, Madrid: Cátedra, 1994.
- Berger, John: *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Madrid: Ardora, Madrid, 1997.
- Beriáin, Josetxo: *La lucha de los dioses en la modernidad. Del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*, Barcelona: Anthropos, 2000.
- Bernárdez Sanchís, Carmen: *Joseph Beuys*, San Sebastián: Nerea, 1999.
- Besançon, Alain: *La imagen prohibida*, Madrid: Siruela, 2003.
- Rosemary Betterton: *Unframed: Practices and Politics of Women's Contemporary Painting*, Londres: I.B. Tauris & Co, 2004.
- Bloch, Dany: *L'Art Vidéo*, París: Limage 2/ Alian Avila, 1983.
- Bodei, Remo: *Multiversum: Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis, 1979.
- Bonito Oliva, Achille: *Il cerimoniale aggiunto*, catálogo de exposición, Verona: BoxArt Galleria d'Arte, 2002.
- Bonitzer, Pascal: *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- Bordwell, David: *El Significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona: Paidós, 1995.
- Borel, France: *Francis Bacon: Las vísceras por rostro*, Madrid: Debate, 1996.
- Bourriaud, Nicolas: *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006
- Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- Bozal, Valeriano: *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor, 1987.
- Brea, José Luis: *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca: CASA, 2002.
- Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid: Akal, 2010.
- Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid: Tecnos, 1991.
- Breton, Philippe: *La utopía de la comunicación*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- Brockman, John: *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*, Barcelona: Tusquets, 1996.
- Buci-Glucksmann, Christine: *Estética de lo efímero*, Madrid: Arena Libros, 2007.
- Buck-Morss, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor, 1995.
- Cabot, Mateu: *Más que palabras. Estética en tiempos de cultura audiovisual*, Murcia: Cendeac, 2007.
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1994.
- La macchina della pittura*, Bari: Laterza, 1985.
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 1991.
- Calvin, Tomkins: *The Bride and the Bachelors*, Nueva York, 1976.
- Calvino, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela, 1990.
- Calvo Serraller, Francisco: *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Camus, Albert: *El hombre rebelde*, Buenos Aires: Losada, 1953.
- El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza, 1951
- Carrere, Alberto y Saborit, José: *Retórica de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2000.

- Casacuberta, David: *Creación colectiva. En Internet el público es el creador*, Barcelona: Gedisa, 2003.
- Cassirer, Ernst: *Filosofía de la Ilustración*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Castells Manuel: *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. México: Siglo XXI 1996.
- Castillo, Omar-Pascual: «Raúl Cordero: viéndolo a mi manera», en Omar-Pascual Castillo (ed.): *Raúl Cordero*, Madrid: Turner, 2010.
- Castro Flórez, Fernando: *Una 'verdad' pública. Consideraciones crítica sobre el arte contemporáneo*, Madrid: Documenta Artes UAM, 2009.
- Catalá, Josep María: *La Imagen Compleja, fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2010.
- Cheetham, Mark A.: *Abstract Art Against Autonomy. Infection, Resistance, and Cure Since the 60s*, Nueva York, Cambridge University Press, 2014.
- Chilvers, Ian: *Diccionario del arte del siglo XX*, Madrid: Ed. Complutense, 2001.
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de los Ismos*. Madrid: Siruela, 2006.
- Clair, Jean, *Art en France. Une nouvelle génération*, París, Le Chêne, 1972.
- Cloutier, Jean: *L'ère d' Emerec, ou La communication audio-scripto-visuelle a l'heure des selfmédia*, Montreal: Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- Cohen-Seat, Gilbert: *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, Tome I. Paris: PUF, 1995.
- Comeron, Octavi: *Arte y Postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*, Madrid: Trama, 2007.
- Cornella, Alfons: *Infoxicación: buscando un orden en la información*, Barcelona: Zero Factory, 2004.
- Couchot, Edmond: *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes: Jacqueline Chambón, 1998.
- Crimp, Douglas: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid: Akal, 2005.
- Cuesta Abad, José Manuel: *Poema y enigma*, Madrid: Huerga y Fierro, 1999.
- Da Vinci, Leonardo: *Tratado de Pintura*, Madrid: Akal, 1986.
- Dancy, Jonathan: *Introducción a la Epistemología Contemporánea*, Madrid: Tecnos, 1993.
- Danto, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999.
- Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*, Madrid: Akal, 2003.
- Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Chile: Naufragio, 1995.
- Debray, Régis: *Introducción a la mediología*, Barcelona: Paidós, 2001.
- Vida y muerte de la imagen Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles: *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorortu, 2002.
- La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine II*, Barcelona: Paidós, 1987.
- Conversaciones*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona: Paidós, 1989.
- Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Madrid: Arena, 2005.
- Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona: Paidós, 1985.
- Delpiano K., María José: *Modernidad y modernización de las artes visuales en Japón: lecturas desde el concepto Superflat de Takashi Murakami* (tesis), Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2010.

- Derrida, Jacques: *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires: Eudeba, 1998.
La verdad en Pintura, Buenos Aires: Paidós, 2001.
La diseminación, Madrid: Fundamentos, 1975.
- Dery, Mark: *Velocidad de escape*. La cibercultura en el final del siglo. Madrid: Siruela, 1998.
- Didi-huberman, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Dikovitskaya, Margaret: *Visual culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Londres: Mit University Press, 2006.
- Dorfles, Guillo: *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona: Lumen, 1969.
- Dubuffet, Jean: *Escritos sobre arte*, Barcelona: Barral, 1975.
- Durand, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, México: FCE, 2005.
- Eagleton, Terry: *La estética como ideología*, Madrid: Trotta, 2011.
- Echeverría, Javier: *Los Señores del Aire: Telépolis y el Tercer Entorno*, Barcelona: Destino, 1999.
- Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: DeBolsillo, 2004.
La estructura ausente. Introducción a la semiótica, Barcelona: Lumen, 1974.
Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.
Barcelona: Lumen, 1993.
Tratado de semiótica general, Barcelona: Lumen, 1975.
- Elías, Josep y Hesse, Carlota (eds.): *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Enright, Robert: «Desiring Ambiguity. The Art of Eric Fischl», en *Eric Fischl*, New York: The Monacelli Press Inc., 2000.
- Flichy, Patrice: *Lo imaginario de Internet*, Madrid: Tecnos, 2003.
- Flusser, Vilén: *Una filosofía de la fotografía*, Madrid: Síntesis, 2001.
- Fontcuberta, Joan: *Estética de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Foucault, Michel: *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*. México: siglo XXI, 2006.
- Foucault, Michel: *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales vol. III*. Paidós, Barcelona, 1999.
Esto no es una pipa, Barcelona: Anagrama, 1981.
Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas, Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
Tecnologías del yo y otros textos afines, Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.
- Frascina, Francis y Harrison, Charles: *Modern Art and Modernism, a Critical Anthology*, Londres: Open University, 1982.
- Freud, Sigmund: *Obras completas, vol. XVII* Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Fukuyama, Francis: *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona: Planeta, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg: *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Gálvez, Alberto: *Cita de la pintura*, Valencia: Institució Alfons el Magnanim, 2004.
- García Canclini, Nestor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós, 2001.
La globalización imaginada. Barcelona: Paidós, 1999.
- Gassner, Hubertus: *Rodchenko: construcción 1920 o el arte de organizar la vida*, México: Siglo XXI, 1995.
- Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- Gerd Rötzer, Hans y Siguán Boehmer, Marisa: *Historia de la literatura en lengua alemana: de los inicios a la actualidad*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012.
- Gisbourne, Mark: «Baroque Decisions: The inflected World of Adrian Ghenie», en *Adrian Ghenie*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2014, p.31.
- Grove, Jeffrey: «Michaël Borremans: Ventilating a Nihilist Vision», en *Michaël Borremans: Paintings*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Gombrich, Ernst: *Arte e ilusión*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

- El sentido de Orden, Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Londres: Phaidon de 1999.
- La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate, 2000
- González Flores, Laura: *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- González García, Ángel: *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990.
- Greenberg, Clement: *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Siruela, 2006.
- Grosenick, Uta (ed.): *Art Now* vol. II, Köln: Taschen, 2005.
- Groys, Boris: *Antología*, México: COCOM, 2013.
- Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Guasch, Anna María: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona: Serbal, 1997.
- El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2000.
- Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid: Akal, 2000.
- Guattari, Felix: *Caosmosis*, Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid: Traficantes de sueños, 2004.
- Gubern, Roman: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- La mirada opulenta*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Medios icónicos de masas*, Madrid: Historia 16, 1997.
- Harrison, Charles; Baldwin, Michael y Ramsdem, Mel (eds.): *Art & Language in Practice*, Barcelona: Fundación Tápies, 1999.
- Hasting, Julia: *Vitamin P2. New Perspectives in Painting*. New York: Phaidon, 2011.
- Hegel, G.W.F.: *Fenomenología del espíritu*, Madrid: Abada, 2010.
- Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal*, Madrid: Tecnos, 2005.
- Lecciones sobre estética*, Madrid: Akal, 1989.
- Heidegger, Martin: *Caminos del bosque*, Madrid: Alianza, 1995.
- Ser y Tiempo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel: *La so(m)bra de lo real. El arte como Vomitorio*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- Hernández, Fernando: *Educación y Cultura Visual*, Barcelona: Octaedro, 2000.
- Herrero, Carlos y Santamarina, Antonio: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Hockney, David: *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona: Destino, 2001.
- Hueso, Ángel Luis: *El cine y la historia del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1983.
- Hunter, Sam: «Robert Rauschenberg: arte y vida», en *Robert Rauschenberg. Obras, escritos y entrevistas*, Barcelona: Polígrafa, 2006.
- Huyghe, René y Rudel, Jean: *El arte y el mundo moderno, 1880-1920*, Vol. 1, Barcelona: Planeta, 1978.
- Imaz, Iñaki: *Pintura como proceso de individuación. Caracterización y enseñanza*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2014.

- Ivins W.M. Jr.: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Jay, Martin: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona: Paidós, 2003.
- Jullien, François: *La gran imagen no tiene forma, o del no-objeto por la pintura*, Barcelona: Alpha Decay, 2008.
- Kandinsky, Vasili: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Kant, Immanuel: *Lógica, Un manual de lecciones*, Madrid: Akal, 2000.
- Kasahara, Chiaki y Ihara, Natsuko (eds.): *Super flat*. Tokyo: Madra, 2000.
- Knop, Fabiola (ed.): *Ensayos sobre la Imagen. Edición VIII*, Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2011.
- Kosuth, Joseph: *Art After Philosophy and After*, 1969.
- Krauss, Rosalind E.: *El inconsciente óptico*, Madrid: Tecnos, 1997.
A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition, Londres: Thames & Hudson, 1999.
- Kuspit, Donald: *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Madrid: Abada, 2007.
- Lacan, Jacques: *Seminario 2. El Yo en la teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Buenos Aires: Paidós, 1983.
El Seminario 7. La ética de psicoanálisis 1959-1960, Buenos Aires: Paidós, 1988
Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Buenos Aires: Paidós, 1995.
Seminario 16. De un Otro al otro, Barcelona: Paidós, 2008.
Seminario 22. 'R.S.I.', Clase 1, 10 de diciembre de 1974.
- Léger, Fernand: *Funciones de la pintura*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laocoonte*, Madrid: Tecnos, 1990.
- Levinas, Emmanuel: *La huella del otro*, México: Taurus, 2000.
- Levis, Diego: *Arte y computadoras: del pigmento al bit*, Buenos Aires: Norma, 2001.
- Lévi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Lévy, Pierre: *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- Lipovetsky, Guilles: *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona: Anagrama, 2014.
- Lotman, Yuri: *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996.
- Loup Sougez, Marie: *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Lyotard, Jean-François: *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
La condición posmoderna, Madrid, Cátedra, 1994.
- Maffesoli, Michel: *El tiempo de las tribus. El ocaso individual en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
Iconologías: nuevas idolatrías posmodernas, Barcelona: Península, 2009.
La transformación de lo político. La tribalización del mundo posmoderno, México: Herder, 2005.
- Maldonado, Tomás: *Crítica de la razón informática*, Barcelona: Paidós, 1998.
- Man, Paul de: *La ideología estética*, Madrid: Cátedra, 1998.
- Manovich, Lev: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona: Paidós, 2005.
 «How to Represent Information Society», en *Miltos Manetas. Paintings from Contemporary Life*, Milán: Johan & Levi, 2008.
- Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'*, Madrid: Akal, 1986.
- Martín-Barbero, Jesús: *De los medios a las mediaciones, Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

- Martínez Moro, Juan: *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón: Trea, 2004.
- Un ensayo sobre el grabado (a finales del siglo XX)*, Santander: Creática, 1998.
- Mattelart, Armand: *La invención de la comunicación*. México: Siglo XXI, 1995.
- Mattelart, Armand y Michèle: *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona: Paidós, 1997.
- McLuhan, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Melot, Michel: *Breve historia de la imagen*, Madrid: Siruela, 2007.
- Menmank, Rosa: *The Glitch Moment(um)*, Amsterdam: Institute of Network Cultures Ed., 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice: *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986.
- Metz, Christian: *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós, 2001.
- Michaud, Yves: *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: FCE, 2003.
- Micheli, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979.
- Mirzoeff, Nicholas: *Introducción a la cultura visual*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Mitchell W.J.T.: *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009.
- What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Mitry, Jean: *Historia del cine experimental*, Valencia: Fernando Torres, 1980.
- Moles, Abraham: *La comunicación y los mass media*, Bilbao: Mensajero, 1975.
- La imagen. Comunicación fundacional*, México: Trillas, 1991.
- Monleón Pradas, Mau: *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1999.
- Moraza, Juan Luis: *Ornamento y ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*, Murcia: Cendeac, 2007.
- Morgan, Robert C.: *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid: Akal, 2003.
- Morin, Edgar y Le Moigne, Jean-Louis: *Inteligencia de la Complejidad. Epistemología y Pragmática*, París: L'aube, 2006.
- Morin, Edgar: *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Morsy, Z. (comp.): *La educación en materia de comunicación*, París: Unesco. 1984.
- Moure, Gloria: *Sigmar Polke. Pinturas, fotografías y films*, Barcelona: Polígrafa, 2005.
- Mumford, Lewis: *Técnica y civilización*, Madrid: Alianza, 1997.
- Nancy, Jean-Luc: *Ser singular plural*, Madrid: Arena Libros, 2006.
- Nicolescu, Basarab: *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*, México: 7 saberes, 1996.
- Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 2012.
- Consideraciones intempestivas I*, Madrid: Alianza, 1997.
- La ciencia jovial 'La gaya ciencia'*, Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Schopenhauer como educador*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Segunda consideración intempestiva*, Buenos Aires: Del Zorzal, 2006.
- Offrey de La Mettrie, Julián: *El hombre máquina*, Buenos Aires: Eudeba, 1961.
- Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*, Barcelona: Espasa, 1999.
- La rebelión de las masas*, Madrid: Alianza, 2014.
- Ortiz, Aurea y Piqueras, M^a Jesús: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Osborne, Peter: *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, Murcia: Cendeac, 2010.
- Pallasmaa, Juhani: *Los ojos en la piel. Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Pániker, Salvador: *Ensayos retroprogresivos*, Barcelona: Kairós, 1987.
- Panofsky, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 2003.

- Parini, Pino: *Los recorridos de la mirada: del estereotipo a la creatividad*, Madrid: Paidós, 2010.
- Parisier, Jeanine: *Collage*, Vol. 10-11, New York: Literary Forum, 1983.
- Parkinson, David: *Historia del cine*, Barcelona: Destino, 1998.
- Paz, Octavio: *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza, 1989.
El peregrino en su patria, México: FDCE, 1989.
- Peirce, Charles S.: *What is a Sign?* EP 2, 1894.
- Pérez Ornia, José Ramón: *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, Barcelona: Serbal., 1991.
- Perniola, Mario: *Contra la comunicación*, Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Picazo, Gloria: *Pintar sin pintar*, Madrid: revista Exit Express, 2006.
- Pinotti, Andrea: *Estética de la pintura*, Madrid: Machado, 2011.
- Ponty, Merleau: *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986.
Lo visible y lo invisible, Barcelona: Seix Barral, 1970.
Sentido y Sinsentido, Barcelona: Península, 1977.
- Popper, Frank: *Arte, Acción y participación, El artista y la creatividad de hoy*, Madrid: Akal, 1989.
- Ramírez, Juan Antonio: *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela, 1993.
Medios de masas e historia del arte, Madrid: Cátedra, 1976.
- Ravera, Rosa María (ed.): *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- Reguera, Calder: *La cara oculta de la luna. Entorno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*. Murcia: Cendeac, 2008.
- Riegl, Alois: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Richard, Nelly: *Fracturas de la memoria*, México: FCE, 2007.
- Rincón, Carlos: *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.
- Ritzer, George: *La McDonalización de la Sociedad*, Barcelona: Ariel, 1996.
- Rodríguez Monroy, Amalia: *El saber del traductor: hacia una ética de la interpretación*, Barcelona: Montesinos, 1999.
- Rugoff, Ralph: «Dirty Pictures», en Johannes Kahrs, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Ruiz de Samaniego, Alberto: *José Luis Serzo*, Santander: Nocapaper, 2014.
- Sager, Peter: *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza, 1981.
- Salabert, Pere: *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona: Laertes, 2003.
- Sartori, Giovanni: *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Buenos Aires: Taurus, 1998.
- Saussure, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, 1964.
- Searle, Adrian: «A kind of Blankness», en *Peter Doig*, Londres: Phaidon, 2007.
- Schmucler, Héctor: *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires: Biblos, 1997.
- Schwabsky Barry: *Vitamin P, New Perspectives in Painting*, Nueva York: Phaidon, 2002.
Vitamin P2, New Perspectives in Painting, Nueva York: Phaidon, 2011.
- Scoates, Christopher: *Brian Eno: Visual Music*, San Francisco: Chronicle Books, 2013.
- Senaldi, Marco: *Arte e televisione*, Milán: Postmediabooks, 2009.
- Shakespeare, William: *La tempestad y la doma de la bravía*, Madrid: Espasa Calpe, 1960.
- Sfez, Lucien: *Crítica de la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.
- Sloterdijk, Peter: *Normas para el parque humano*, Madrid: Siruela, 2000.
- Sobczyk, Marek: *De la fatiga de lo visible o Meditación sobre la pintura*, Valencia: Pre-Textos, 2011.
- Sodré, Muniz: *Reinventando la cultura, la comunicación y sus productos*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Somaini, Antonio (ed.): *El lugar del espectador. Formas de comprensión de la cultura de la imagen*, Milán: Vida y Pensamiento, 2005.
- Sontag, Susan: *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Sorlin, Pierre: *Cines europeos sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona: Paidós, 1996.

- Souriau, Etienne: *La Correspondencia de las Artes*, México: Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Stelzer, Otto: *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Stieglitz, Alfred: *Camera Work. The complete illustrations 1903-1917*, Köln: Taschen, 1997.
- Stoichita, Victor I.: *Breve historia de la sombra*, Madrid: Siruela, 1999.
- La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Serbal, 2000.
- Ver y no ver, la tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid: Siruela, 2005.
- Sureda, Joan y Guasch, Anna María: *La Trama de lo Moderno*, Madrid: Akal, 1988.
- Sus Montañés, Jesús: *Hacia una filosofía de lo pictórico, estudio sobre la evolución en la representación de las percepciones visuales*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1987.
- Taylor, Brandon: *Arte hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000.
- Tejeda, Carlos: *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid: Cátedra, 2008.
- Terenzio, Stephanie (ed.): *The Collected Writings of Robert Motherwell*, Oxford, OUP, 1992.
- Tomás, Facundo: *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid: Visor, 1998.
- Torralla, Francesc: *Los maestros de la sospecha, Marx, Nietzsche, Freud*, Barcelona: Fragmenta, 2013.
- Torrego, Esperanza (ed.): *Textos de Historia del arte*, Madrid: Visor, 1987.
- Trías, Eugenio: *Los límites del mundo*, Barcelona: Ariel, 1985.
- Ullrich, Wolfgang: «The Seventh, Eighth, Ninth Sense. Markus oehlen's Imageng techniques», en *Markus Oehlen 1981-2008*, Köln: Buchhandlung Walther König, 2008.
- Uscatescu, Jorge: *Idea del arte*. Madrid: Reus, 1975.
- Valéry, Paul: *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999.
- Van Gogh, Vincent: *Cartas a Théo*, Barcelona: Idea Books, 2003.
- Vattimo, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1986.
- La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós, 1990.
- Vauday, Patrick: *La invención de lo visible*, Buenos Aires: Letranómada, 2009.
- Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto: *Principios de la Teoría General de la Imagen*, Madrid: Pirámide, 2006.
- Virilio, Paul y Baj, Enrico: *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro, 2010.
- Virilio, Paul: *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama, 1988.
- La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Wagensberg, Jorge: *Complejidad contra incertidumbre: El dilema de la materia inerte, de la materia viva y de la materia culta*, San Sebastián: Arteleku, 2009.
- Wescher, Herta: *La historia del collage*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- Werner Holzwarth, Hans (ed.): *Art Now Vol. III*, Köln: Taschen, 2008.
- Wiener, Norbert: *Cibernética y sociedad*, Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico Philosophicus*, Madrid: Alianza, 2003.
- Wollheim, Richard: *La pintura como arte*, Madrid: Visor, 1997.
- Worringer, Wilhelm: *Abstracción y Naturaleza*, México: FCE, 1953.
- Yehya, Naief: *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*, Barcelona: Paidós, 2001.
- Zamora Meca, Clara: *Curro González: arte y creación* (tesis), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, p. 280.
- Zizek, Slavoj: *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid: Akal, 2005.

Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra, 1989.

ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Amerika, Mark: «poéticas de la agitación digital: Un concepto expandido de escritura». Oviedo: *a mínima*, nº 8, 2004.
- Armitage, John: *La guerra de Kosovo tuvo lugar en el espacio orbital: Paul Virilio en conversación*, en revista *Pasajes de arquitectura y crítica*, nº 24, 2001.
- Arribas, Luis: *El imaginario social como paradigma del conocimiento sociológico*, Santiago de Compostela: RIPS. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas 001*, Vol. (5), 2006.
- Ballester Buigues, Irene: «Confluencias feministas entre arte y tecnología», en revista *Arte y políticas de identidad* vol. 6, Murcia: Universidad de Murcia, junio 2012.
- Barragán, Paco: «Iconografías cotidianas», en *Lápiz revista internacional de arte* nº 186, Madrid: Moloc, octubre 2002.
- Baudrillard, Jean: «El espíritu del terrorismo», revista *Fractal* nº 24, enero-marzo, año 6, vol. VII, 2002.
- Benítez Andrés, Rosa: «Estéticas de la inversión: François Rabelais y Enrique Marty, dos maneras de convivir con la intolerancia», en revista *Foro de Educación. Asia ante la educación* vol.9, nº 13, Cabrerizos, 2011.
- Bolívar Botía, Antonio: «Globalización e identidades: (Des)territorialización de la cultura», en *Globalización y educación*, revista de educación (nº extraordinario), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- Brea, José Luis: «Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image», en *Revista de Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ¿Un diferendo "arte"?*, Murcia: Cendeac, 2007.
- Buchloch, Benjamin H.D. (ed.): *Dan Graham. Video Architecture-Television. Writings on Video and VideoWorks 1970-1978*, The Press of the Nova Scotia College of Art&Design y New York University Press, 1979.
- Burton, Johanna: «Bringing It Back Alive! », revista *Parkett* nº 87, Zurich, 2010.
- Derrida, Jaques, «Torres de Babel», en *ER Revista de Filología* nº 5, Sevilla, invierno 1987.
- Eco, Umberto: «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales» (1979), revista *Criterios*, La Habana, nº 25-28, 1990.
- Foucault, Michel: «Of outer spaces». Revista *Diacritics* Nº 16, diciembre de 1971.
- Fukuyama, Francis: *¿El fin de la historia?*, Barcelona: revista *Babel*, nº 14, enero de 1990.
- Glantz, Margo: «Disecando a Bacon», en Blanco, María Luisa (ed.): *Carta, revista de pensamiento y debate del MNCARS*. Madrid: primavera – verano, 2012.
- Guasch, Anna María: «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», en revista *Materia*, vol. 5, Barcelona: Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, 2007.
- «Ver para creer», en *ABC Cultural*, Madrid: diario ABC, marzo de 2009.
- Halkes, Petra: «Dil Hildebrand. Review of Peepshow», revista *Border Crossings*. vol.30, no.1, issue 117, Winnipeg, 2011.
- Hernández Navarro, Miguel A.: « (La) Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo» Valencia: revista *Debats* Nº 82, 2003.

- Hoelscher, Jason: «Pattern and Deregulation: Beauty and Non-Order in Contemporary Painting», en *ArtPulse Magazine* vol. 4, nº 17, Miami, noviembre 2013.
- Hontoria, Javier: «La pintura perversa de Michaël Borremans», en revista *El Cultural*, Madrid: El Mundo, abril, 2014.
- Jiménez, José: «La espiral de la imagen», Madrid; *ABC Cultural*, nº 1.136, 18 abril 2014.
- Judson, William D.: «Bill Viola: Allegories in Subjective Perception» en VV.AA. *Video Art*, Nueva York: Art Journal, Vol. 54, No. 4, 1995.
- Kaye, Nick: «Video Presence. Tony Oursler's Media Entities», en revista *PAJ*, núm. 88, 2008.
- Knöfel, Ulrike: «Die jungen Bösewichte», en la revista *Der Spiegel*, Hamburgo, noviembre 2002.
- Lepage, Jacques: «Supports-Surfaces», en *Opus Internacional*, 61-62, enero-febrero de 1977.
- LeWitt, Sol: *Sentencias sobre arte conceptual, 1969*, en revista *Artforum*, verano de 1967.
- Maffesoli, Michel: «La hipótesis de la centralidad urbana», en *Revista de Occidente*, nº 73, Madrid, 1987.
- Manovich, Lev: «Abstraction and Complexity», en Grau O., ed.: *Media Art Histories*, Cambridge and London: The MIT Press, 2007.
- «La vanguardia como software», en *Arte y nuevos medios*, revista *Artnodes*, nº 2, 2003.
- Margolies, John S.: «TV-THE NEXT MEDIUM 'It's the new everything', dice Andy Warhol», New York: *Art in America Magazine*, 1969.
- Martínez Gueyraud, Alba: «Miquel Mont, el lugar de la pintura o la presencia de lo real», en *Revista de crítica arquitectónica* nº 4, Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2000.
- Mata, María Cristina: «De la cultura masiva a la cultura mediática», en la revista *Diálogos de la comunicación* nº56 lima, Cali: Felafacs, octubre 1999.
- Milgram, Paul y Kishino, Fumio (1994). "A taxonomy of mixed reality visual displays." *IEICE Transactions on Information Systems*, Vol E77-D, nº 12, diciembre 1994.
- Mitchell, W.T.J.: «Mostrando el ver, una crítica de la cultura visual», en revista de *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 1, noviembre, 2003.
- Monreal, Inés: «Jean Michel Basquiat», en *El Híbrido*, nº 2, Zaragoza, 1995.
- Peters, Kevin: «The Contemporary Landscape in Art», en la revista *Middle States Geographer* Vol. 39, 2006.
- Renard, Delphine: «Graffiti writers, graffiti artists», en *Art Press*, Vol. mayo, p. 1, New York, 1984.
- Rood, Billy: «Terrestrial Transmission, Glitch Paintings by Andy Denzler», en revista *FIFTY8*, Nueva York, diciembre 2013.
- Sacca-Abadi, Corinne: «Orlan. La caída de la metáfora: cuando lo real se adueña de la escena», en revista *Otra Mirada*, Buenos Aires: APA, Vol. I, No 1, junio 2002.
- Santos, J.J.: «Christian Serry», en Lápis: *Revista Internacional de Arte*, nº 246, Madrid, 2008.
- Sargeant, W., «One-man show in suitcase», en *Life magazine*, 28 de abril de 1952.
- Senkevitch, Tatiana: «The Gesture of Extension. Posing (as) Las Meninas in Velázquez and Eve Sussman», en revista *Image and Narrative* vol. 13 nº 3, Leuven: Faculty of Arts K.U.Leuven, 2012.
- Sobrino Manzanares, María Luisa: «Hibridaciones y diferencias. Mujeres y artes visuales en Galicia», *Quintana* nº 6, *Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

- AA.VV.: *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.
- AA.VV.: *Pintar sin pintar*, Lleida: Centro de Arte La Panera, 2005.
- AA.VV.: *El cartel moderno francés. El espectáculo está en la calle*, Madrid: Aldeasa, 2001.
- Adcock, Craig: «James Rosenquist y el arte pop», en *Rosenquist*, Valencia: IVAM, 1991.
- Alan Mellor, David: «Cine, fantasía e historia en Francis Bacon», en *Francis Bacon*, Madrid: Museo del Prado, 2009.
- Barragán, Paco: *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca: DA2, 2005.
- Barro, David: *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*, Santiago de Compostela: DARDO, 2014.
- «Arancha Goyeneche. Cuando la imagen se desborda», en *Arancha Goyeneche. Flying to the moon*, Gijón: Museo Barjola, 2009.
- «La pintura como campo de batalla», en *Judas Arrieta. Abstract Comics*, Beijing: MA Studio, 2011.
- «Un puñado de razones de por qué la pintura no se secó», en *On Painting*, Gran Canaria: CAAM, 2013, p.168.
- Beckett, Samuel: «Pintores del impedimento», en *Bram van Velde*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1990.
- Bedford, Christopher: «Patterns of invention», en *Mark Bradford. Through Darknest Amerik by Truck and Tank*, Londres: White Cube, 2013.
- Stephan Berg: «The Speed of Painting», en *Supracity Corinne Wasmuht*, Köln: Buchhandlung Walther König, 2009.
- Borowsky, Alexander: «The Helnwein Passion», en *Helnwein*, St. Petersburg: Palace Edition Russian Museum, 1997.
- Bourriaud, Nicolas: *Altermodern: Tate Triennial 2009*, Londres: Tate Publishing, 2009.
- Bozal, Valeriano: «Equipo Crónica: una historia personal», en *Equipo Crónica*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.
- Brecht, Bertolt: «Escritos sobre la Ópera», en *Merce Cunningham*, Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1999.
- Brüderlin, Markus: «Ornamentación de lo moderno. Sobre la historia de la pintura abstracta», en *Decoraz(i)ón*, L'Hospitalet: Tecla Sala, 1999.
- Cabrero, Ignacio: «Menos es más (más o menos)», en *Generaciones 2013. Proyectos de Arte Caja Madrid*, 2013.
- Camfield, William A.: «Diseños maquinomórficos y dadá, 1915-1921», en *Francis Picabia. Máquinas españolas*, Valencia: IVAM y Barcelona: Fundación Tàpies, 1995-1996, p. 24.
- Caranca, Elena: «My Way», en *Ismael Iglesias 2000-2010*, Portalea: Fuckchurches, 2011.
- Castillo, Omar-Pascual: «En busca del olor perfecto (O de cómo Jesús Zurita practica una pintura quirúrgica)», en *Jesús Zurita. El olor perfecto*. Gran Canaria: CAAM, 2001.
- «Fernanda Brunet», en *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca: DA2, 2005.
- Castro Flórez, Fernando: «Consideraciones fractales sobre la pintura de Fermín Moreno», en *C Faces. Fermín Moreno Martín*, Bilbao: Gobierno Vasco, 2003.
- «Miradas burlonas. Reconsideraciones sobre la pintura de Santiago Ydñez», en Santiago Ydñez, Granada: Diputación de Granada, 2001.
- Cereceda, Miguel: «Art & Language en 10 conceptos», en *Art & Language*, Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004.
- Chevlier, Jean-François: «Otro espacio para la pintura: lírica, concreta y pensamiento geopolítico», en *Öyvind Fahlström. Otro espacio para la pintura*, Barcelona: MACBA, 2001.

- Crimp, Douglas: *Pictures*, Nueva York: Artist Space y «Pictures», *October* nº 8 1979.
- Danto, Arthur C.: «Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad». *Nuevas abstracciones*, Madrid: MNCARS, 1996.
- Darragon, Eric: Abstractly Figured Moments», en *Tobias Lehner. Chromatic*, Leipzig: Kerber Verlag, 2007.
- Dixon, Annette: «A negress Speaks Out. The Art of Kara Walker», en *Kara Walker. Pictures from Another Time*, Michigan: Michigan Museum of Art, 2002.
- Domínguez, Christian: «Conceptos cromáticos modernos. Conversaciones de Christian Domínguez con Albert Oehlen», en *Albert Oehlen. Moderne Farbkozepte*, Madrid: La Casa Encendida, 2013.
- Drathen, Doris von; Persons, Timothy y Rottenberg, Anda: *Dominik Lejman. Painting with Timecode*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.
- Emslander, Fritz: «Art as Will and Representation. On the Shallows and Abysses of Reality in Dirk Skreber's World of Images», en *Dirk Skreber. Blood Speed*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.
- Jordi Font Agulló: «Catástrofe y estética de la reaparición. Algunos comentarios sobre el quehacer artístico de Simón Saiz-Ruiz y un relato corto de guerra», en *Simeón Saiz Ruiz. J'est_un_je*, Valencia: Fundación General de la Universitat de Valencia, 2008.
- Foster, Hal: «Disgust pictures. The real thing» en AA.VV.: *Cindy Sherman*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- García-Roig, Lilian: «How to Do More with More: Embracing Maximalism in Contemporary Painting», en *More is More: Maximalist Tendencies in Recent American Painting*, Florida: Museum of Fine Arts, 2007.
- Gayford, Martin: «David Hockney: la tecnología del arte», *David Hockney. Una visión más amplia*, Madrid: Turner, 2006.
- Gianetti, Claudia: «Sin abstracción no hay cambio posible de paradigma. Breves reflexiones sobre la obra digital de Evru», en *De Zush a Evru*, Madrid: SEACEX, 2006.
- González I., Lorena: «Ruinas circulares. Arturo Herrera en las colecciones venezolanas», en *Arturo Herrera. Ruinas circulares*, Caracas: Odalys, 2009.
- Good, Paul: «Multiplicity Must be Made. The Painting of Pia Fries», en *Pia Fries: Paintings, 1990-2007*, Dusseldorf: Heinrich Winterscheidt GmbH, 2007.
- Groys, Boris: «The Unending Etcetera», en *Peter Klotz*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.
- «Topología del arte», en *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*, catálogo de exposición, Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.
- Hobbs, Robert: «Las deliberadas ambigüedades de Neo Rauch», en *Neo Rauch*, Málaga: CAC Málaga, 2005.
- Hoptman, Laura: «Arte popular en un momento impopular: el Realismo de Inka Essenhigh», en *Inka Essenhigh*, Salamanca: DA2, 2005.
- Huici, Fernando: «Precisión de la quimera», en *Julio Vaquero*, Barcelona: Fundación Sorigué Sala Parés, 2003.
- Jaukkuri, Maaretta: «Fluyendo dispersando», en *Darío Urzay. En una fracción*, Madrid: Distrito 4, 2004.
- Juncosa, Enrique: «La pintura como paraíso», en Philip Taffee, Valencia: IVAM, 2000.
- Kaepelin, Olivier: *Los años Supports-Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou*, Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1998.
- Kerr, Merrily: «Huida del planeta Tierra», en *Torben Giehler*, Salamanca: CASA, 2003.
- Lebrero Stals, José: «Contrapintura», en Gerhard Richter, Madrid: MNCARS, 1994.
- Littmann, Klaus: «Viaje a Valencia», en *Jean Tinguely. Retrospectiva*, Valencia: IVAM, 2008.
- López Borrego, Rafael: catálogo de exposición *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca: DA2, 2005.
- López Vélchez, Inmaculada: «El teatro de anatomía de Ángeles Agrela», en *La profundidad en la piel*, Granada: Centro de Cultura Contemporánea, 2012.

- Lozano Bartolozzi, María del Mar: *Wolf Vostell (1932-1998)*, Hondarribia: Nerea, 2000.
- Maharat, Sarat: «La gente. Richard Hamilton: La sonrisa orgásmica, la sátira, lo escatológico», en *Richard Hamilton. Exteriores-Interiores-Objetos-Gente*, Valencia: IVAM, 1990.
- Marcoci, Roxana: *Cómic Abstraction: Image Breaking, Image Making*, Nueva York: MOMA, 2007, p. 19
- Marí, Bartomeu y Snauwaert, Dirk: «Johannes Kahrs. Obra», en Luisa Ramos (coord.): *Cardinales*, Vigo: Marco, 2002,
- Marshall, Richard D.: «Hollywood y Sunset», en *Edward Ruscha: Made in Los Angeles*, Madrid: MCARS, 2002.
- Matesanz, Chelo: «Ser artista no es risa», en *Ríe conmigo*, Ayuntamiento de Eibar: Eibar, 1995.
- Medina, Marín: «Alberto Reguera. Nuevos espacios de actuación», en *Alberto Reguera. Acciones pictóricas*, Cádiz: Sala Rivadavía, 2008.
- Molina, Ángela y Landa, Kepa (eds.): *Futuros emergentes. Arte, interactividad y nuevos medios*, Valencia: Institució Afons el Magnanim, 2000.
- Moraza, Juan Luis: *El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI*. Exposición homenaje a J.A. Ramírez. Madrid: MNCARS, 19 mayo-30 agosto 2010.
- Müller, Hans-Joachim: «La alegría de mis sueños», en *I BIACS*, Sevilla: Fundación BIACS, 2004.
- Neal, Jane: «The End of the Party», en *Justin Mortimer. Resort*, Londres: Hauch of Venison, 2012.
- Olmo, Santiago B.: «La renovación de la pintura sin pintura. La situación en España», en *Pintar sense pintar*, Lleida: Centro de Arte La Panera, 2005.
- Panera Cuevas, Francisco Javier: «Video Killed the Painting Star. La pintura mutante de Hugo Alonso», en *Paintingdrome*, Salamanca: DA2, 2007.
- Parmentier, M.: *Douze ans d'art contemporain en France*, París, Galeries Nationales du Grand Palais, mayo-septiembre de 1972.
- Parmiggiani, Sandro: «Richard Estes. La sensualidad de lo real», en *Ricard Estes*, Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2007.
- Pellizzi, Francesco: «Jean-Michel Basquiat: contra el muro», en *Jean-Michel Basquiat. Ahuyentando fantasmas*, Santander: Fundación Marcelino botín, 2008.
- Power, Kevin: «Agradables y decorosos días de conversación: Alex Katz en compañía de sus amigos poetas», en *Alex katz*, Valencia: IVAM, 1996.
- «David Salle: interpretándolo a mi modo», en *David Salle*, Madrid: Fundación La Caixa, 1988.
- Mercedes Replinger: «Comer con los ojos», en *El arte del comer. De la naturaleza muerta a Ferran Adrià*, Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2011.
- Rosebush, Judson Rosebush (ed.), *Video 'n' Videology: Nam June Paik 1959-1973*, Syracuse, New York: Everson Museum of Art, 1974.
- San Martín, Francisco Javier: «Eclipse parcial», en *Background. Ricardo González García*, Santander: Gobierno de Cantabria, 2014.
- Santabábara, Carlota: «Juan Zurita. Overwrite», en *Juan Zurita. Overwrite*, Zaragoza: Galería A del arte, 2015, p. 3.
- Sellers, Peter: «Corpus de luz», en *Bill Viola. Las pasiones*, Barcelona: la Caixa, 2004.
- Schneed, Uwe M.: «Reality, the Photograph, the Paint and the Picture», en *Gerhard Richter: Overpainted Photographs*, Leverkusen: Museum Morsbroich, 2009.
- Schreier, Christop: «Keep it Going! David Reed's Painting in Time», en *David Reed. Heart of Glass. Paintings and Drawings, 1967-2012*. Bonn: Kunstmuseum Bonn Snoeck, 2012.
- Shiff, Richard: «Manual Imagination», en *Terry Winters. Paintings, Drawings, Prints 1994-2004*, New Haven: Yale University Press, 2005.
- Storr, Robert: «De la manera más difícil», en *Chuck Close. Pinturas 1968-2006*, Madrid: MNCARS, 2007.

- Tapies, Antoni: «Comunicación sobre el muro», en *Graffiti Brassai*, Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2008.
- Torre Amerighi, Iván de la: «Extrañezas cotidianas para un mundo insoportable», en *Paco Pomet. G-Train*, Sala Rivadavia, Cádiz, 2004.
- Torrente, Virginia: «Miren Doiz: Aquí nada se tira», en *A vueltas con la maldita pintura*, Madrid: Fundación ICO, 2011.
- Umbría, Ana: «Matthias Weischer versus los actos del espacio», en *Matthias Weischer. In the Space Between*, Málaga: CAC Málaga, 2009.
- Verbis, Daniel: «Devenir Gordillo», en *Luis Gordillo. Iceberg tropical*, Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
- Weibel, Peter: «La condición postmedia», en *Postmedia Condition*, Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2006.
- Weinberg, Jonathan: «Photographic Guilt: the Painter and the Camera», en *Bechtle: A Retrospective*, San Francisco: Museum of Modern Art, 2005.
- Yau, John: «Embrace: The Paintings of Juan Uslé», en *Juan Uslé: Switch on/Switch off*, Málaga: CAC Málaga, 2008.
- Zarza, Víctor: «La abstracción como coartada y la pintura como fondo», en *Abstaccion (s)*, Valencia: UPV, 2009.
- «La condición de lo pictórico en la obra de Álvaro González», en *Tótem Álvaro González*, Santander: Gobierno de Cantabria, 2012.

PAGINAS WEB CONSULTADAS

- Barro, David: «Arturo Herrera y su torre de Babel», en revista El Cultural, Madrid: El Mundo, 2005. Documento en línea disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Arturo-Herrera-y-su-torre-de-Babel/11830> (consulta: 2015, junio)
- Blázquez, Rocío: «Adora Calvo, única galería de la región seleccionada para participar en ARCO», en diario ABC, 2007. Documento en línea disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico11022007/abc/CastillaLeon/adora-calvo-unica-galeria-de-la-region-seleccionada-para-participar-en-arco_1631408448177.html, (Consulta: 2015, junio)
- Contarino, Vince: «Kris Chatterson / Studio Visit», en revista Progress Report, Nueva York, 2010. Documento en línea disponible en: <http://progress-report.org/Kris-Chatterson-Studio-Visit> (consulta: 2015, septiembre)
- Directorio de MexartDB, Lassla Esquivel (dir. Ed.), Documento en línea disponible en: <http://mexartdb.com/#/personas/fernanda-brunet> (consulta: 2015, junio)
- Funke, Peter: «Belleza y peligro. Apuntes sobre la obra de Fernando M. Romero», publicado con ocasión de la exposición de Fernando M. Romero: *Plain View* (2012) en Egbert Baqué Contemporary Art, Berlin (traducido por Sara Maruozzo Méndez). Documento en línea disponible en: http://www.fernandomromero.com/html/images/obras/plainviewegbertbaque/texts/Text_Peter_Funken_ES.pdf (consulta: 2015, septiembre)
- Hinojosa, Lola: «...ere erera baleibu izik subua aruaren...», Madrid: MNCARS, 2009 Documento en línea disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ere-ererabaleibu-izik-subua-aruaren> (Consulta: septiembre, 2015).
- Jurado, Laura: «La lógica ingravidez de la esfera», en diario El Mundo, Palma de Mallorca, noviembre 2014. Documento en línea disponible en:

- <http://www.elmundo.es/baleares/2014/11/27/5477507822601d26738b456b.html> (consulta: septiembre 2015)
- Marini, Nicola: «Los metaespacios de Marlon de Azambuja», en revista digital *Submergentes*, noviembre, 2011. Documento en línea disponible en: <http://www.submergentes.org/Los-metaespacios-de-Marlon-de>, (Consulta: 2015, junio)
- Martin-Chew, Louise: «James Cousins: The structure of existence», en la revista *Art Collector* nº 69, Woollahra, julio-septiembre 2014. Documento en línea disponible en: <http://www.artcollector.net.au/JamesCousinsTheStructureOfExistence> (Consulta: septiembre 2015, traducción propia)
- Martínez de Rituerto, Ricardo: «Luc Tuymans: 'Tàpies ha destruido la pintura española'», en el diario *El País*, febrero de 2011. Documento en línea disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/17/actualidad/1297897215_850215.html, (Consulta: 2015, junio)
- Solana, Guillermo: «El erotismo según Sue Williams», revista *El Cultural*, Madrid: *El Mundo*, 2003. Documento en línea disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/El-erotismo-segun-Sue-Williams/7196> (Consulta: 2015, junio)
- Truax, Stephen: «Tamara Gonzalez. Spectral Process; dawn bringer: magnetic knight», en revista digital *Come Together: Surviving Sandy*, Nueva York, 2013. Documento en línea disponible en: <http://cometogethersandy.com/tamara-gonzales/> (Consulta: 2015, septiembre)
- Villa, Rocío de la: «Jacco Olivier, pintura sin pintura», en revista *El Cultural*, Madrid: *El Mundo*, enero 2008. Documento en línea disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Jacco-Olivier-pintura-sin-pintura/22098> (consulta: septiembre 2015)
- Vozmediano, Elena: «La lucha de Simeón Saiz Ruiz», revista *El Cultural*, Madrid: *El Mundo*, 2004. Documento en línea disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-lucha-de-Simeon-Saiz-Ruiz/8626>, (Consulta: 2015, junio)

ANEXO.- BACKGROUND

Una aplicación práctica desde la experiencia artística personal

Como explicábamos en la introducción del presente trabajo de investigación, ha sido la exploración de los procesos pictóricos en el taller, los que han desembocado en la necesidad de ofrecer una reflexión teórica a los mismos. Por esta razón, ahora se muestra el trabajo plástico personal, cuya comprensión vendrá avalada por el cuerpo teórico previamente desarrollado, representando un posible enfoque práctico añadido de la misma, desde la óptica personal.

Para ello, tomaremos como ejemplo de obra personal el proyecto *Background*, realizado por el tesinando, exhibido en la sala del Casyc, de Santander, durante los meses de octubre-noviembre de 2014.



Ricardo González García, exposición *Background*, 2014

Comencemos por el título que englobaba el total de los trabajos presentados en la muestra, de los que aquí hemos seleccionado algunos, que más relación poseen con aquello que se ha desarrollado en diversos apartados de la investigación, para explicarlos. Respecto a

su sentido general, *background*, traducido del inglés, quiere decir: antecedente, bagaje, historial, entre bambalinas, sustrato, al margen o en la sombra. A partir de estos parámetros, podemos vislumbrar lo que se pretende transmitir al espectador; ciertas cuestiones relativas a una parte que queda oculta. Algo que, de algún modo, no siempre podemos ver claramente, insinuándose de este modo al visitante, mediante las diferentes piezas que comentaremos, la existencia de una zona oscura o en sombra, allí donde se desarrollan diversos procesos sociales, psíquicos y relacionales, en definitiva, que podemos reflexionar desde la pausa que supone la propuesta artística. Un planteamiento que pretende activar el mecanismo conceptual del espectador, siguiendo parte de los postulados que nos lega Marcel Duchamp con su obra y pensamiento, autor al que tantas veces nos hemos referido en la presente investigación.

Además, existe en la actualidad una acepción para la palabra *background* relacionada directamente con el entorno de las nuevas tecnologías informáticas. Ahí, *background* se utiliza para nombrar a todos aquellos procesos o rutinas de ejecución que se realizan en segundo plano, fuera de pantalla, en ese sentido *background* se utiliza principalmente para referirnos a:

- Procesos que se ejecutan fuera de pantalla: como por ejemplo distintas operaciones que quedan fuera de la vista del usuario, y por eso se dice que se ejecutan en background, invisibles en principio para el usuario.
- El fondo de pantalla o imagen background: es una imagen usada en la pantalla principal de los sistemas operativos gráficos, sobre la que se disponen los diversos elementos. También se aplica el término a una imagen que sirve de fondo a otras, cuyo origen está en el teatro y el cine.

Desde esta acepción, y en íntima conexión y diálogo de la pintura con las interfaces ofrecidas por las pantallas de los dispositivos que nos ofrecen las nuevas tecnologías, podemos encontrar una relación metafórica entre las dos formas de visualización icónica. De algún modo, esta similitud nos hace volver al sentido general primero, es decir: existe un sustrato de operaciones y mecanismos que, actuando como trasfondo o sustrato, se esconden bajo las apariencias, permaneciendo invisibles a los ojos del espectador, dejándonos llevar por la ilusión que ofrecen sin pararnos, en la mayoría de las ocasiones, a reflexionar sobre un *deus ex machina* que, por 'arte de magia', parece cuidar por la continuación de todo el conjunto de la representación del mundo, lo que sería caer en la fascinación producida en el individuo por estas nuevas tecnologías, que en el presente parecen tener asignadas la tarea de resolver cualquier trama desarrollada en la sociedad actual. En ese sentido, trataremos de contrarrestar su velocidad con la lentitud tradicional de la pintura, para ocasionar esa pausa buscada, incitando a la reflexión y al cuestionamiento de diversas situaciones que se dan en el mundo en que vivimos.

Siguiendo la línea de esta relación de la pintura con las nuevas tecnologías, situación directamente relacionada con el maquinismo que también hemos comentado en la investigación (cfr. 3.2.3.), en el apartado 2.5 vimos cómo la pintura podía funcionar como una alegórica interfaz, desde las connotaciones que ésta supone para el contexto actual. Desde ese planteamiento proponíamos el enfoque de la pintura como un desarraigo perpetuo, un tránsito que conecta, a partir de las imágenes propuestas, al espectador con un universo de

relaciones simbólicas. Una actitud que provoca que lo específicamente artístico, o lo que se da en un lugar destinado para tales fines, se desborde continuamente sobre el 'fondo de polución', aquel mundo exterior que se establece más allá de la propuesta concreta. Aun así, desde ese vector que nos encamina hacia el bagaje de la lectura relacional con el afuera, existe, como decimos, con esa indicación que nos trasporta hacia el *background*, aquello que queda al fondo de la propuesta, cierto movimiento endógeno paradójico, que también fuerza a reflexionar sobre los propios procesos intrínsecos de la pintura, hacia su acto *poiético*, momento de la creación que da lugar a la representación pictórica al que nos referimos en las conclusiones del capítulo 5. Actividad que se contrasta con las maneras de producción de la imagen, alternativas a la pintura, que suponen el resto de medios icónicos que conviven en la densa iconosfera presente (cfr. 1.3.), aquellos que hemos repasado y relacionado con la pintura a lo largo de toda la investigación.

En ese movimiento, donde la pintura se repliega sobre sí misma hacia la búsqueda de su propio fundamento, al modo de garantía que la establezca como medio válido entre la vorágine que supone la perspectiva mediática contemporánea, podemos recordar pasajes en los que vimos cómo la pintura se cuestionaba de un modo autocrítico (cfr. 1.4.2.), negándose a sí misma al tiempo que mostraba la tectónica que sustentaba su representación, como ocurre en el cuadro de Cornelius Norbertus Gijsbrechts *El reverso de la pintura*, de 1670. Autoconciencia de la imagen y dialéctica negativa que, en la muestra, se verán reflejados por diferentes sitios. Estos planteamientos en torno al objeto-cuadro, que Víctor I. Stoichita, en *La invención del cuadro*, establece entre 1522 y 1675 y que dan lugar a lo que él denomina la 'nueva imagen', donde el cuadro de Gijsbrechts supondría un límite, suponen ejercicios de autoconciencia que se radicalizarán alumbrados por las luces de la razón, en la Ilustración (cfr. 3.2.1.) y se resolverán experimentalmente con las vanguardias del siglo XX, donde la aparición del medio fotográfico y la inclusión del collage en la superficie pictórica (cfr. 2.1.3.), como dispositivo, suponen catalizadores que aceleran los procesos de intercambios e influencias mutuas entre medios icónicos. Consecuentemente, siguiendo la linealidad de todos estos antecedentes, estructurando teóricamente este otro *background*, como hemos hecho en la presente investigación, es lógico que la praxis de una parte de pintura actual haya derivado hacia una concepción ampliada (cfr. 1.4.4.), desbordándose más allá del objeto-cuadro (cfr. 1.4.2.), hacia la invasión del espacio físico o incluso del espacio virtual (cfr. 4.1.1.).

Desde ese sentido expansivo, partiendo de la representación limitada al cuadro, hablaremos de una pieza mural donde se conjuga dicha imagen, adscrita al lienzo sobre bastidor, con su desbordamiento sobre la superficie de la pared, inaugurando el recorrido de la muestra *Background*. Dicha pieza se titula *Arquitecturas efímeras*, en alusión a aquello que hablamos en el capítulo 5, que hacía referencia a la estética de lo efímero. Un proyecto mural acompañado de otros ensayos, a modo de maqueta, en acuarela y lápiz de color sobre papel. En ese guiño hacia lo efímero, se establece que el dinamismo de esta época fluida, en la que nos desenvolvemos, lleva implícito la incertidumbre y, por tanto, un sistema de prácticas encaminadas a lo provisional, lo accesorio, lo portátil, lo abatible y desmontable. De esta obra Francisco Javier San Martín comenta:

De la voluntad de Ricardo González García hacia una pintura expandida hablan dos series y dos objetos situados al principio de la exposición, como bienvenida al visitante o quizás como

advertencia. Junto a *Arquitecturas efímeras*, formada por un mural de gran formato y sus variaciones o matizaciones en forma de seis pequeñas acuarelas, encontramos un gran objeto tipográfico —titulado Background— del que hablaremos después. (...), en sus pinturas murales, Ricardo González García quiere ser un no-muralista y reivindicar la profundidad de la pared, su espesor y su significado en la maquinaria visual.⁷³¹



Ricardo González García, *Arquitecturas efímeras con pintura expandida en pared*, 2013-2014

Lo que se insinúa con este planteamiento, es que las construcciones sólidas dan paso a otras de menor estabilidad o mudables, en la actualidad, que se abren a un estado de cambio perpetuo. El propio muro, como límite estable de la institución, del cubo blanco destinado a exposiciones, es cuestionado por medio de la pintura, insinuando que ya ni siquiera aquellas construcciones que, confiábamos, eran sólidas, podemos ahora asegurar que lo sigan siendo. Una provisionalidad que, ante nuestra responsabilidad como productores de imágenes, advierte sobre los posibles hechos derivados que conlleva abordar éstas desde una concepción ingrátida, transparente y promiscua, tal y como sucede en aquellos procesos mediáticos interactivos que propone la densa iconosfera actual, asistida por las nuevas tecnologías digitales. Procesos que conllevan deslocalización y desplazamiento continuo, que también la pintura acoge, haciéndose eco del tiempo presente, *deslimitación* de una imagen pictórica que queda 'enmarcada' no por el límite físico que propone, sino por la capacidad relacional que puede llegar a establecer.

Pero también cómo en cada evento, en el darse a ver de cada propuesta, cada proyecto ha de adaptarse al espacio físico asignado para tal fin, con el objetivo de establecer relaciones también con el lugar que lo alberga, que en su misma comprensión lleva al artista a actuar de un modo cercano al escenógrafo. Una actitud que se halla próxima a la idea que dimos sobre la

⁷³¹ Francisco Javier San Martín: «Eclipse parcial», en catálogo de exposición *Background-Ricardo González García*, Santander: Gobierno de Cantabria, 2014, pp. 73-75.

noción de *postproductor*, a partir de las reflexiones de Nicolas Bourriaud (cfr. 4.1.4.), como aquel operario artístico que trabaja con elementos ya existentes tratando de adaptarlos a nuevos contextos, para provocar esas nuevas relaciones buscadas. En ese sentido la composición se realiza a partir de imágenes propias y encontradas en Internet, aparte se trata de un proyecto mural que ya fue realizado en una ocasión anterior, para la feria CASA//ARTE 2013, siendo reproducido esta vez en una versión transformada, adaptándose al espacio concreto de la sala de exposiciones.

En definitiva, desde ese concepto escenográfico del arte actual, así como respecto a un modo general de concebir los diferentes comportamientos sociales de la actualidad, y debido al poder establecido por los medios de comunicación, vivimos en la 'era del espectáculo', allí donde las imágenes producidas luchan por su visibilidad, difusión y conquista del mayor número de espectadores posibles. En relación a la pieza comentada y a esta *sociedad del espectáculo* a la que hacemos referencia, son significativas las palabras de Guy Debord:

El arte del cambio debe llevar en sí el principio efímero que él descubre en el mundo. Ha elegido, dice Eugenio d'Ors, 'la vida contra la eternidad'. El teatro y la fiesta, la fiesta teatral, son los momentos dominantes de la realización barroca, en la cual toda expresión artística particular toma su sentido por su referencia a la escena de un lugar construido, a una construcción que debe ser para sí misma el centro de unificación; y este centro es el *pasaje*, que está inscrito como un equilibrio amenazado en el desorden dinámico de todo.⁷³²

A partir de las palabras de Debord podemos decir que al transcribir la traducción del momento presente, desde los parámetros que establece lo efímero, optamos por 'el arte del cambio', donde el decorado que recoge el evento artístico cobra relevancia como 'centro de la unificación' de todas las relaciones simbólicas a las que la obra ha de transportarnos. De ese diálogo de la imagen actual como lugar de encuentro, de proclamas y anuncios donde el espectador se ve reflejado en mayor o menor medida, dentro de la *sociedad del espectáculo*, instantaneidad que contrasta con el tiempo lento de la pintura, habla la miniserie *Antisouvenirs*, como espacio de representación que acoge dicho planteamiento. Colección de cuadros que se hallan en estrecha relación con la anterior propuesta comentada, al trabajar con la representación de elementos arquitectónicos efímeros de carácter público, como pueden ser las vallas publicitarias, marquesinas, etc. En esta parte del proyecto expositivo, que funciona como investigación, ya comienza a introducirse una cuestión que seguirá manteniéndose como hilo conductor a lo largo de alguna de las piezas siguientes; cierta 'lógica negativa', en relación al régimen de visualidad que impone el sistema político establecido, pues, como advierte Jacques Rancière, el arte y la política comparten una misma raíz 'lúdica', desde el juego lingüístico que ambos sistemas establecen, al alterar el uso cotidiano que hacemos de las palabras en relación a las cosas:

El arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego común en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Comienzan cuando las palabras se hacen figuras, cuando devienen realidades sólidas, visibles.⁷³³

⁷³² Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Chile: Naufragio, 1995, pp.113-114.

⁷³³ Jacques Rancière: «El teatro de las imágenes» en Alfredo Jaar (ed.): *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008, p. 83.

Visto desde esta forma de concebirlo, sobre el arte actual ha recaído un gran peso otorgado a su hecho lingüístico implícito, que bien aparece previamente en el proyecto o posteriormente en la legitimación crítica, acercamientos eminentemente conceptuales, que posteriormente dan lugar a realidades visibles, o que mediante su justificación *a posteriori* son más fácilmente visibles. Si bien el arte comienza, como dice Rancière, cuando se verbaliza, por ello una tesis como la aquí expuesta posee sentido, pues se otorga una correspondencia entre las palabras y las cosas. En ese sentido, a medida que el arte evoluciona, se va produciendo un nuevo sistema de asignaciones, entre palabras y cosas, del que hay que estar atento, pendiente para no caer en la obsolescencia. Desde esta perspectiva, que conlleva una especie de continua clasificación taxonómica, en el libro de Michel Foucault; *Las palabras y las cosas*, se refleja cómo las condiciones del discurso van variando a lo largo del tiempo, de un periodo del conocimiento a otro, estableciéndose férreos paralelismos entre la lingüística, la biología y la economía. Esto quiere decir que si queremos estudiar cierta parte lingüística adscrita al arte del momento presente, tendremos que atender igualmente al campo de la biología y al sistema económico establecido, para así poder comprender los procesos dados en la sociedad. Por otra parte, respecto a lo que supone el giro lingüístico y el visual en el engranaje social y artístico, que ya ha sido tratado con extensión en el apartado 1.3.1.



Ricardo González García, *La colección de antisouvenirs (Recorrido imaginario en escalas tonales)*, 2014

En el caso de la pieza *Antisouvenirs*, cierta 'lógica negativa', que mencionábamos, viene determinada por la representación de vallas publicitarias, en las que se despliegan cuestiones que para nada serían motivo de las mismas, dentro de la sociedad del bienestar, siendo, por el contrario, imágenes que se ocultan o no se quieren ver. En ese sentido los 'anuncios' aquí pintados ofrecen el esquema opuesto al que la publicidad pretende transmitir.

Esta *contrapublicidad* aquí representada se extrae del bombardeo del que el espectador contemporáneo es víctima, por parte de los medios de comunicación; imágenes de guerra que contrastan con aquellos anuncios que juegan con nuestros deseos, tratando de trasportarnos a una sociedad cercana a la que relatará *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley. Imágenes publicitarias que parecen hacernos creer que la guerra y la pobreza han sido erradicadas y no existen. Una contradicción que aquí se ofrece irónicamente como posible destino turístico, que una agencia de viajes jamás ofertaría, como espacio para la reflexión sobre dicha situación. En este juego con la cultura popular que vivimos cada día, el conflicto y la violencia, agresiones entre personas y al planeta, suponen otro *background* que acompaña la historia del ser humano desde sus orígenes. Desde este argumento, el propio Guy Debord nos avisa que: «el pensamiento de la organización social de la apariencia está él mismo oscurecido por la infra-comunicación generalizada que él defiende. No sabe que el conflicto está en el origen de todas las cosas del mundo».⁷³⁴ Paradójicamente, en una sociedad invadida por los medios de comunicación, existe una incomunicación generalizada que da alas al mundo de las apariencias y a la imposibilidad de resolución del conflicto. Algo que nos transporta poco a poco a una zona oscura, de un mundo ensombrecido, espacio reflexivo que atraviesa la cáscara de la apariencia para adentrarse en la profundidad que contiene el planteamiento.



Ricardo González García, *Vuelta a la tierra (Destinos no-turísticos)*, 2014

Evitando desviaciones morales, la guerra supone un hecho perpetuo cada vez más sofisticado, que sacrifica seres humanos en función de unos intereses políticos y económicos, destinando grandes inversiones para seguir investigando sobre el desarrollo de su maquinaria de destrucción masiva, un campo donde también, a veces, se establecen ciertos progresos y avances técnicos que posteriormente son aplicados, haciéndose extensibles, al resto de la

⁷³⁴ Guy Debord: *Op. Cit.*, p.117.

población, sirva como ejemplo la red de Internet. En la relación de la guerra y el arte no olvidemos que el dadaísmo fue consecuencia directa de la I Guerra Mundial; pues aquella confianza que se había depositado en el progreso que podía proporcionar la máquina, se iba al traste al comprobar la destrucción humana que también podía provocar. En ese sentido el dadaísmo supone una crítica a todo ese mecanismo. Podemos decir que la guerra, con toda la estrategia que conlleva, es una constante en la historia del ser humano, algo que de algún modo sigue eclipsando a la Tierra.



Ricardo González García, *La colección de antisouvenirs y Vuelta a la tierra, recorrido imaginario en escalas tonales (Destinos no-turísticos)*, 2014

En contra de ello, podemos decir que es el arte uno de los campos desde el que podemos conllevar una revolución interna, para liberarnos de la tiranía que supone la conexión permanente a la que nos empuja la red del sistema social actual. Un asunto que en *Antisouvenirs* y *Destino no-turísticos*, colección de cuadros y mapamundi, como piezas conjuntas, se resuelve desde la estrategia silenciosa de la pintura, tratándose en clave *Pantone*. Es decir: señalándose en la extensión del mapa aquellos países que mayores acciones bélicas mantienen en la actualidad, estados destacados, tras la consulta de estudios estadísticos, mediante un color que destaca sobre el fondo gris que se asigna al resto de la cartografía mundial, que se halla volteada horizontalmente a modo de imagen especular. El color que contiene cada país se corresponde al fondo de cada cuadro, que se ha utilizado para representar una escena de cada conflicto, sobre los soportes publicitarios que anteriormente comentábamos. Un hecho que nada resuelve en realidad, suponiendo, en cambio, un acto poético ante la barbarie que, si cabe, trata de emborronar la imagen para despejar lo explícito, aplicando un velo (cfr. 3.3.1. y 4.3.). Como comenta San Martín:

En *Destinos no-turísticos*, por el contrario, el color ha adquirido un matiz político. Sobre un mapamundi gris, semejante al planeta descolorido que El Bosco pintó sobre los batientes del *Jardín de las delicias*, lucen naranjas, verdes y azules, amarillos concentrados en las zonas de

conflicto, como si fuera sólo un asunto *Pantone*, como si nada pasara en realidad. Puesto que en realidad parece más un asunto de turismo que de auténtico paisajismo: los Souvenirs ya nos habían advertido sobre la manía de traer un recuerdo de la guerra a casa. Ahora el mapamundi de González García, tan plomizo, tan tormentoso, parece referirse al turismo de la catástrofe y también de la ruina del propio turismo como forma de conocimiento.⁷³⁵

Un acto que de algún modo trata de incidir sobre la conciencia del espectador, avisándolo de su parte de responsabilidad sobre el asunto. En ese sentido, estaríamos tratando el conjunto como un sistema *endofísico*. Recordemos que la *endofísica* es una ciencia que investiga el aspecto de un sistema cuando el observador se vuelve parte de él, mostrando hasta qué punto la realidad objetiva depende necesariamente del espectador. La *endofísica* aporta una 'aproximación doble' al mundo. Aparte del acceso directo al mundo real (mediante la interfaz de los sentidos), se abre una segunda posición de observación a partir de una posición imaginaria de observador. Tratadas desde estos parámetros, las piezas propuestas abogan por la confianza en que, o estrategia pacífica de que, la contemplación del sistema puede llegar a cambiar el mismo.

Estos destinos no-turísticos muestran con su contradicción la doble cara de la realidad, dos caras con las que se seguirá jugando, incluso físicamente, en cuanto a la presentación de algunas de las piezas en la sala de exposiciones. En una lectura en relación a las demás piezas que componían la exposición, que conllevan esa doble cara, al despegarse del sustento que ofrece la pared para mostrar sus dos caras, su 'delante' y su 'detrás', de las que hablaremos a continuación, San Martín incide en lo que esta estrategia de presentación supone de puesta en público, que por ello implica convivencia y conflicto:

Cuando decimos por delante y por detrás no nos referimos a la profundidad perspectiva de la representación sino a una arquitectonización de la pintura que, aunque simbólica y proyectiva, no por ello es menos auténtica. Arquitectonización que es tanto como decir su puesta en público, apertura hacia el espacio de convivencia y conflicto. En la serie de *Antisouvenirs* aparecen representados toda una serie de dispositivos de representación de la imagen en un contexto real. Hablamos de telas muy pequeñas, instaladas en mosaico, mostrándose cada una individualmente y también todas ellas como una unidad fragmentada, lo cual aumenta, por una parte, su carácter de taxonomía y de repertorio y por otra, su voluntad de ofrecerse como proyecto, como modelo, susceptible de trasladarse a la realidad.⁷³⁶

Una traslación que, como veremos, se producirá desde dos vertientes: aquella que trata de llevar a cabo la visualización de las dos caras físicas del objeto-cuadro, como ya decíamos, y de la implicación del discurso pictórico en la realidad, de algún modo, que acaba conllevando una narración ficcional, como describiremos con la siguiente pieza.

En la relación inminente que ofrecen estas pinturas (*La colección de Antisouvenirs*) con la fotografía, pues la captación real de estos motivos, de estas zonas en conflicto que aparecen en los dispositivos publicitarios de los *Antisouvenirs*, han sido realizadas por un reportero gráfico, cámara en mano, que se ha desplazado hasta el lugar del hecho, podemos entroncar diferentes diálogos en relación con la pintura. Imaginemos por un momento que en vez de ser el medio fotográfico, por su instantaneidad, el encargado de captar esos momentos para

⁷³⁵ Francisco Javier San Martín: *Op Cit.* p. 71.

⁷³⁶ *Ibid.*

transformarlos en imágenes, fuera la pintura la que todavía poseyera la misión de plasmar, como pintura de historia, dichos acontecimientos. Sería algo surrealista pensar en un pintor, armado con su caballete y utensilios propios de su oficio, anclado en mitad del conflicto, como un pintor impresionista que capta la naturaleza que se presenta ante sus ojos, relatando todo ese caos bélico. En ese sentido, la siguiente pieza; *Cápsula-atalaya del reportero pictórico de la historia*, pretende insinuar la mencionada lectura desde la perspectiva pictórica que ofrece la historia. Una estructura o construcción física que ofrece al pintor un habitáculo, que en su presentación funciona como posible instalación transportable, tratando de conllevar la metáfora de establecer la pintura como verdadero escudo protector del ejecutante-pintor. Situación que puede ser extensible a la cultura en general, es decir: la cultura como verdadera arma defensiva de los pueblos, allí donde se encuentra su raíz humana.

La tradición con la que carga la pintura y su tiempo lento de procesamiento, contrasta con la instantaneidad, por incremento de velocidad, al que es empujada la sociedad actual. En ese sentido, esta pieza viene a situarse en la línea de aquello que comentaba Dalí cuando decía: «El verdadero pintor es aquel que es capaz de pintar escenas extraordinarias en medio de un desierto vacío. El verdadero pintor es aquel que es capaz de pintar pacientemente una pera rodeado de los tumultos de la historia». En ese sentido el pintor parece moverse en un paralaje bipolar, en el que oscila desde la `guerra`; conflictos, tumultos, ruido, ajetreo, revuelo...exteriores, hasta la `paz`; tranquilidad, sosiego, silencio, calma...de su creación, en el espacio interior.

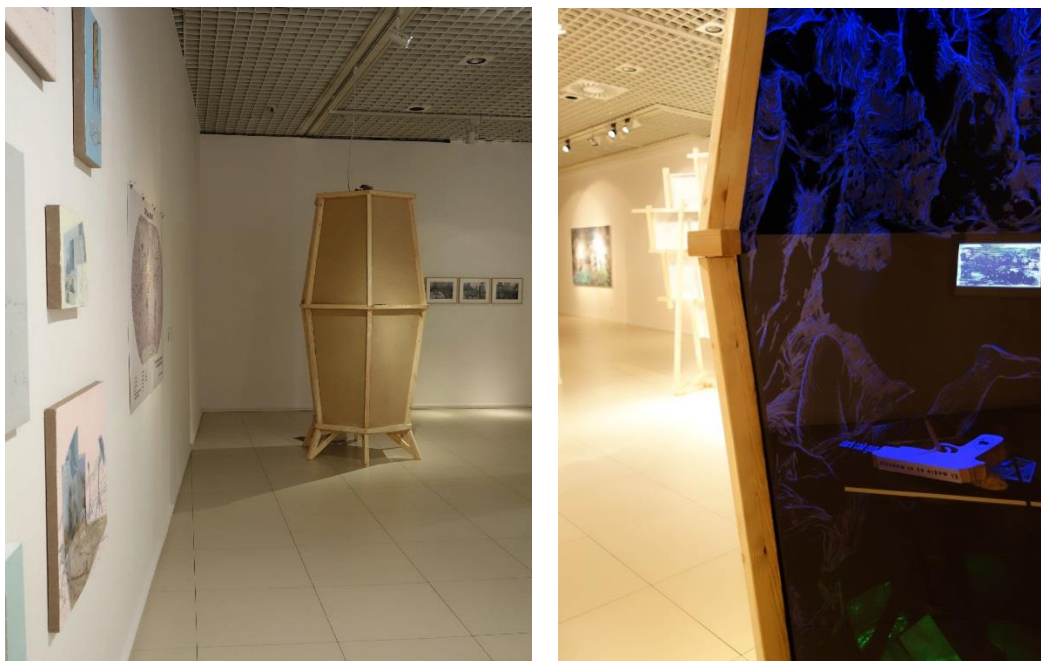


Ricardo González, *Cápsula-atalaya del reportero pictórico de la historia, después de Goya (exterior)*, 2014

Esta pieza, que, ante la imposibilidad de `luchar` contra la barbarie tumultuosa exterior, establece una especie de exorcismo de carácter individual, a nivel de conciencia reflexiva, por fuera, como decimos, constituye un enclave que encubre un interior, pero si mirámos en el

interior encontramos una especie de vanitas, con los utensilios del pintor; pintura, pincel, block de apuntes..., un 'cuaderno de campo' en una pantalla de video digital (cfr. 3.3.2), donde van pasando las representaciones pictóricas de diferentes conflictos, así como un 'decorado histórico', representado en las paredes interiores de este habitáculo. Paredes interiores confeccionadas a base de retazos de los grabados de *Los desastres de la guerra*, de Goya (cfr. 3.3.1.), donde el artista, al igual que harán Picasso, Zoran Music y otros muchos posteriormente, trata de expresar aquellos extragos que siembra la guerra en el corazón del ser humano, haciéndonos conscientes, por otra parte, de que la guerra en sí misma es imposible de pintar, sólo algunos de sus efectos, como es la desfragmentación que finalmente consigue. Como comenta Francisco Javier San Martín:

Junto a esta colección de postales bélicas se muestra un dispositivo que bien podría haber sido utilizado para realizarlas. Se trata, y el título es muy explícito, de *Capsula-atalaya del reportero pictórico de la historia, después de Goya*, una suerte de *camera oscura*, es decir, prefotográfica, que se habría utilizado para documentar conflictos modernos, un aparato retrógrado que, frente a la pretendida objetividad de la cámara fotográfica, mostraría todas las desviaciones de la subjetividad. En su interior, de un negro profundo, muestras de los *Desastres* de Goya como 'pintor de guerra' previo al actual fotógrafo de guerra, junto a la pantalla de video en la que se muestran una serie de pequeñas acuarelas del artista, a modo de 'cuaderno de campo (de batalla)', según su propia expresión. Y una pistola violentamente iluminada.⁷³⁷



Ricardo González García, *Cápsula-atalaya del reportero pictórico de la historia, después de Goya*, 2014

En ese sentido esta pieza trata de reflexionar sobre un hecho candente del que los medios de masas se hacen eco diariamente, pero también, a un nivel de lenguaje intrínseco de la pintura, sobre el momento en que parte de la pintura decimonónica pierde parte de los

⁷³⁷ Francisco Javier San Martín: *Op Cit*, pp. 67-69.

designios que se la habían atribuido, como relato testimonial, a partir del legado documental que suponían sus representaciones, de aquellos acontecimientos históricos con la suficiente relevancia como para ser pintados. Una misión que parece peder a medida que un medio más objetivo como la fotografía se va encargando de ello. El filtro que supone la traducción de cada pintor, así como el tiempo que conlleva la traducción del motivo a lenguaje pictórico, nos hace reflexionar sobre el grado de subjetividad que inevitablemente acompaña a la pintura, incluso a aquella denominada 'pintura de historia', que pretendía ser lo más objetiva posible, subjetividad que se encargará de explorar las vanguardias artísticas del siglo XX. Desde esa reflexión, la pieza comentada trata de unir pasado y futuro, confrontar objetividad y subjetividad histórica.

Desde el hecho que supone sobre el espectador el bombardeo mediático de noticias que quisieramos no ver aparecer con tal insistente cadencia, están realizadas las piezas comentadas a continuación. Se trata de unos cuadros cuyo origen parte de la recurrencia a imágenes, aparecidas en la prensa diaria, sobre guerra y terrorismo. En relación al discurso de la cápsula, comentada anteriormente, que actuaba como escudo protector al artista, Jean Baudrillard nos avisa que, aun así, el terrorismo se halla inserto en el centro mismo de esa cultura que trata de luchar contra él:

El terrorismo, es el acto que restituye una singularidad irreductible en el seno de un sistema de intercambio generalizado. (...) Al igual que un virus, el terrorismo está por todos los lados. Hay un goteo permanente de terrorismo en el mundo: es la sombra que proyecta todo sistema de dominación listo a despertar en cualquier lugar como un agente doble. Ya no existe una línea de demarcación que permita cercarlo. Se halla en el corazón mismo de la cultura que lo combate.⁷³⁸



Ricardo González García, *Detención I y II* y *La depuración del error I y II*, 2009

Imágenes que son reproducidas doblemente, mediante códigos pictóricos divergentes y monocromos. Esta disolución por repetición trata de ahondar en una 'matriz de sensaciones' (cfr. 4.1.2.) que enfatice el código, en el que cada imagen es traducida, para desleir la imagen, procedimiento que es asistido por solapamientos que contrastan cromáticamente con la monocromía de la imagen, encubrimientos, a veces como tramas (cfr. 4.3.1.), que ocultan

⁷³⁸ Jean Baudrillard: «El espíritu del terrorismo», revista *Fractal* n° 24, enero-marzo, 2002, año 6, vol. VII, pp. 53-70

parte de la imagen y fijan la atención del espectador, con la intención de derivarle a una lectura abstracta de la representación pictórica. Por un lado se ha vaciado a la imagen de su contenido lingüístico, al ser separada de la noticia que a su lado aparecía en el periódico, posteriormente la propia imagen es deconstruida mediante los recursos de la pintura. Se propicia así una disolución que pretende llegar a conseguir una imagen de carácter universal, más allá de la concreción que conlleva su aparición en prensa, lo que supondría 'la cosa en su proceso' de la que habla François Jullien, que a su vez tiene relación con el 'arte del cambio' del que hablaba Guy Debord:

Al pintar entre el 'haber' y el 'no haber', se accede no ya a lo que serían las 'cosas' mismas, tal como éstas son en sí mismas (el 'en sí', la esencia), sino en proceso, en transición continua, sin cesar de advertir y al mismo tiempo de encubrir.⁷³⁹

Si un hipotético objetivo buscan este tipo de imágenes, en la disolución de contenido que conllevan, es la búsqueda de una especie de pacificación mundial, o al menos de la mirada del espectador, a través de cierto silenciamiento de ese 'ruido atronador' que ejercen los medios de masas sobre nosotros. Cosa que técnicamente, sobre la superficie de representación pictórica, se ha realizado mediante un encubrimiento, es decir, la aplicación de un velo (cfr. 4.3.).

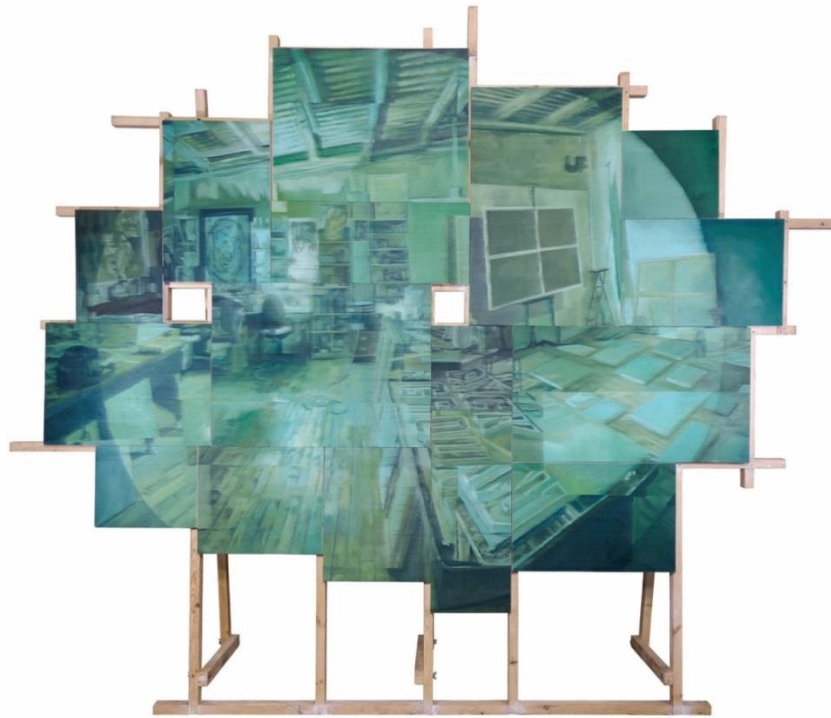
Suigiendo esa línea histórica, que marca la parte icónico-documental que nos van depositando los medios de comunicación sobre nuestro imaginario, nos encontramos con una pieza que ofrece dos visiones, como dos caras de una misma moneda: *Espacio de trabajo-extracto del imaginario soportado*, compuesto por 16 unidades sobre un caballete, que en su unión delantera ofrecen a visión unitaria del interior del estudio del artista y que por su parte trasera se fragmenta en 24 imágenes de la historia reciente de la humanidad, desde la Segunda Guerra Mundial hasta los atentados de las Torres Gemelas, mostrando el caldo de cultivo, el sustrato, el *background* que prepara la base para lo que ha de suceder en este nuevo milenio que ahora vivimos. Otra vez se vuelve a ofrecer una relación que intermedia la vivencia íntima del pintor con un exterior histórico del que, de algún modo, como voz de su tiempo, ha de hacerse eco o del que, en una u otra medida, se ve afectado. Dos espacios distintos; el de creación y el de los escenarios históricos, con multitud de tiempos confluyentes en el mismo misterio que supone el acto *poiético*.

Digamos que se trata de una relectura de una suerte de objeto-cuadro lanzado a la vida, desprendido de la condena y sacrificio de una de sus caras, que supone su adscripción a la pared. Como explica Patrik Vauday:

El objeto-cuadro tiene un derecho y un revés porque es del mundo, la imagen-cuadro no lo tiene porque está fuera-del-mundo, puro producto del imaginario y del deseo humano. Sartre critica severamente la idea según la cual la obra de arte sería un mundo, al menos otro mundo, esto porque no hay mundo imaginario; imaginar no es establecer otro mundo, es negar e irrealizar el mundo dado independizándose a través de un acto de libertad de los fastidios de su realidad, en consecuencia algo totalmente distinto a una destrucción que por naturaleza sólo puede tener

⁷³⁹ François Jullien: *La gran imagen no tiene forma, o del no-objeto por la pintura*, Barcelona: Alpha Decay, 2008, pp.22.

lugar en el mundo. A la preexistencia del mundo que nos resiste y nos supera infinitamente, lo imaginario opone su escape y su negación de lo real.⁷⁴⁰



Ricardo González, *Espacio de trabajo-extracto del imaginario soportado (cara)*, 2014



Ricardo González, *Espacio de trabajo-extracto del imaginario soportado (cruz)*, 2014

⁷⁴⁰ Patrick Vauday: La invención de lo visible, Buenos Aires: Letranómada, 2009, p.51.

Es la negación de este mundo el que da pie a la confección de un imaginario, más allá del registro documental, como producto del deseo. En esa confrontación de lo real y lo imaginario, la imagen compleja de los dispositivos actuales (cfr. 1.5.1.), imagen sin marco y habitable por interacción, se halla todavía más ‘fuera del mundo’ de lo que estaba la imagen-cuadro, de ahí que el hecho de que sea puro producto del deseo humano sea todavía más acuciante. Por ello la necesidad de dar un paso atrás, objetualizando la pintura, para reflexionar sobre ese diálogo entre ese ámbito inalcanzable de lo real y la esfera de lo imaginario, en la que se acaban transformando los procesos de la actividad humana. Respecto a la concreción que, sobre esto, supone la pieza explicada, Francisco Javier San Martín nos ofrece su propia visión:

Todo el espacio del estudio queda descrito, ningún rincón está fuera del marco: un panóptico, aunque parezca no de vigilancia sino de pulsión descriptiva, de desvelamiento, de intimidad, aunque se trate en realidad de una intimidad vigilada. El pintor nos invita a curiosear en el lugar en el que la obra ha sido concebida y realizada. Pero como decimos, *Espacio de trabajo*...es una estructura exenta, así que cuando la rodeamos podremos ver cómo el envés de los cuadros muestra otras tantas escenas y seguramente también otras emociones, pero esta vez independientes, en caleidoscopio, y además, de carácter público. Violencias del siglo XX: la Bomba atómica, el Tratado de Yalta, la Ley seca, el derribo del muro de Berlín...en grisalla, como los grandes flamencos, como añadiendo distancia o simplemente intentando representarla. Leonardo la llamaba *prospettiva aerea*, que todo lo agrisalla en la distancia. RGG no ha incluido el Bombardeo de Guernica, quizás porque Picasso ya lo hizo en grisalla, como una foto de prensa: parte de atrás, dorso, reverso; parte oscura, background, todo lo que imaginamos tras esa palabra, background, fondo, al fondo, trasfondo, segundo plano.⁷⁴¹

Una forma de presentación pictórica que San Martín relaciona con los ‘pendants’, muy usados en las manifestaciones obreras tal y como testimonian muchos grabados del siglo XIX, que, al ser visibles por cada una de sus dos caras, conllevan una inflexión espacio-temporal. Un recurso que en la esfera del arte, en la conjunción de lo público y lo privado, aspira a «la idea de que el abismo de la subjetividad alguna vez podrá almacenarse en algo así como una conciencia común».⁷⁴² En este caso las imágenes volteadas de la historia actúan como el reflejo del ser humano, recordando el estadio del espejo lacaniano, y el espacio de trabajo íntimo como contraespejo, azogue real, como laboratorio alquímico de procesos oculto pero vigilado, dispuesto para la manipulación artística.

En el fondo, es la subjetividad la que propicia un amplio campo del conocimiento sobre el que giran las reflexiones filosóficas, donde los intereses y el deseo aparecen como aquel el motor que mueve al individuo. Parte de la *psique* que ha sabido aprovechar el sistema mediático en el que nos hallamos insertos, donde el espectador-*prosumidor* (cfr. 4.1.1.), que es capaz de modificar el mensaje que consume mientras habita la imagen compleja, se ve arrastrado, dentro de un mar rizomático gobernado por los reclamos, a los que atiende su *psique* de un modo consciente en mayor o menor medida. De todo ello trata de hablar la siguiente pieza: *El tránsito vacío del entre intersticial, en la imagen-laberinto*, donde, abandonando cierto mensaje de las violencias sociales que supone la convivencia del exterior, visibles diariamente a través de los medios de comunicación, se trata de viajar a cierto trasfondo del individuo, desde los diferentes escenarios íntimos por donde transcurre su vida

⁷⁴¹ Francisco Javier San Martín: *Op. Cit.*, pp. 71-73

⁷⁴² *Ibid.*

diaria, allí donde se instala la imagen por la que accede al mundo. En este caso, esos escenarios cotidianos se muestran como bambalinas de teatro, una detrás de otra, con sus dos caras, al igual que la pieza anterior. Caras comunicadas por el vacío que se ha recortado en la pantalla de cada medio que aparecer en ellos: televisiones, ordenadores, ipads, etc. Pantallas que nos anudan con una supuesta realidad que creemos, sin reflexionar, en la mayoría de las ocasiones, sobre la posible manipulación que conllevan. Vaciar la pantalla supone acortar la distancia, suprimir la mediación, para reposicionar al espectador con un acercamiento a la experiencia de lo real, inalcanzable, como decía Jacques Lacan, siendo la muerte y el sexo sendas experiencias que más pueden llagar a acercarse a esta esfera de lo real.

Ahora, la pieza nos obliga a reflexionar sobre lo que supone la razón intersticial que se establece con el `entre`, la intermediación que proponen los medios de comunicación, que instalados en los `cuartos de *estar*` del individuo provocan un abandono del *ser* en función del `entre`. Algo que comenta Jean-Luc Nancy cuando dice:

Como si el ser hubiera cubierto este `entre` que es su verdadero lugar, como si se tratara entonces de un `olvido del entre` más bien que de un `olvido del ser`—o más bien, sin duda, como si la invención del ser —toda nuestra tradición— no hubiera sido más que la invención de nuestra existencia como tal, es decir, como existencia, cierto, pero como existencia *de nosotros* y *como nosotros*, nosotros en el mundo, nosotros-el-mundo: `nosotros` sería entonces lo previo absoluto, lo más remoto de toda ontología, y en consecuencia `nosotros` sería también el efecto más tardío, el más difícil, el menos apropiable, de la exigencia ontológica.⁷⁴³

Una historia común actual del `nosotros`, que implica la `pantallización` del individuo y nueva sensibilidad, que ha de permitirnos llegar al sustrato, al *background* ontológico de nuestra existencia, por paradójico que parezca, dado que en la mediación interrelacional que supone ha dejado caer al ser en favor de un estar (cfr. 2.1.2.).⁷⁴⁴ En esta circunstancia los medios y la mediación que proponen, entre individuos, vienen a ocupar una parte importante de nuestra relaciones, ofreciéndonos una apariencia transparente que, tal y como Vattimo reflexiona en *La sociedad transparente*, debiera hacer que nos preguntáramos sobre la real opacidad que ocultan, ese segundo plano, ese *background*. Quizá sea hora, siguiendo el cuestionamiento que provoca, de volcarse hacia cierta alfabetización mediática del individuo, que persiga el objetivo de una mejor utilización de los medios (cfr. 5).

Volviendo al *ser*, como máquina deseante dentro del sistema de pulsiones que proponen las imágenes que ofrecen los medios, se rescata una frase dicha por Jacques Lacan, para quien lo esencial es el `objeto del deseo`, que deberemos desgranar para llegar al trasfondo de la situación, de cierta política de la mirada: «Nunca me miras desde donde yo te veo», donde mirar y ver no son lo mismo, una no correspondencia que pone en tela de juicio esa opacidad a la que aludíamos y que, por el contrario, nos vemos abocados a transitar, como espacio democrático dispuesto para el saber, donde lo que se da no es de la misma naturaleza que lo que se recibe. Complejo entramado no visible que se inmiscuye por los resquicios de la intimidad de nuestros hogares. En ese centro de la realidad que configura el individuo a su alrededor, siempre existe un `objeto` que causa nuestro deseo, que nos impulsa a cualquiera de nuestros intereses y movimientos, que dentro del sistema actual parecen haber

⁷⁴³ Jean-Luc Nancy: *Ser singular plural*, Madrid: Arena Libros, 2006, pp. 92-93.

⁷⁴⁴ Ver Martín Heidegger: *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

configurado los medios de comunicación. Digamos que nuestro deseo viene prefabricado por ellos, sin qué sepamos muy bien a qué corresponde exactamente ese deseo que perseguimos, permaneciendo oculto como transfondo, en el inconsciente. Cuestiones que nos introducirían de lleno sobre la reflexión en torno a 'la Cosa' de la filosofía, que Lacan se encargará de vislumbrar y que, en relación con el arte, nos introduce de lleno en la esfera de lo simbólico, al mostrar lo que no puede mostrarse. Como nos dice Miguel Ángel Hernández-Navarro:

La Cosa, por tanto, es un lugar. Un lugar que sólo está cuando no está. Por eso no es posible llegar a ella, porque cuando nos acercamos, desaparece. Es el vacío insalvable frente al que el sujeto siempre está o demasiado cerca (la Cosa ya no está) o demasiado lejos. (...) El hombre pivota en torno a la Cosa. Y, sin embargo, la Cosa es parte del sujeto. Ese vacío es uno con el sujeto. El sujeto gira alrededor de la Cosa, pero ese girar no es pura inercia, sino que está 'sujeto' de algún modo a la Cosa, al no-estar de la Cosa, porque es justamente la Cosa la que lo 'sujeta'; es la *jouissance* suprema —la otra satisfacción de la que nada sabe pero de la que alguna vez tomó parte y la reconoce de un modo siniestro— la que lo 'anuda' y lo mantiene en su lugar. Porque la cosa es la extimidad (*extimité*) del sujeto. Su ausencia centrante.⁷⁴⁵

En definitiva, según esta intermediación que proponen los dispositivos de la sociedad de la información, la mirada del espectador circula dirigida, vehiculada por los medios; el espectador mira sin ver la trampa en la que, de algún modo, está cayendo, como nos avisa Jean Baudrillard:

La pantalla no refleja nada. Están ustedes como detrás de un espejo sin azogue: ven el mundo, pero el mundo no los ve, no los mira; ahora bien, uno ve las cosas sólo si ellas nos miran. La pantalla hace de pantalla para toda relación dual (para toda posibilidad de 'respuesta') (...) ¿Qué hacer con un mundo interactivo donde la línea divisoria entre el sujeto y el objeto ha sido virtualmente eliminada?.

Ese mundo no puede ser ya reflejado ni representado: sólo puede ser refractado o difractado mediante operaciones que son, indistintamente, la del cerebro y la de la pantalla, operaciones mentales de un cerebro que a su vez se ha vuelto pantalla.⁷⁴⁶

Siguiendo la afirmación de Jaques Lacan, anteriormente comentada y que se inscribe en uno de los dos recorridos de la pieza, autor que afirma que: «Todo arte se caracteriza por un cierto modo de organización alrededor de ese vacío»,⁷⁴⁷ de la Cosa, donde podemos encontrar la fórmula lacaniana de la sublimación, se opone una frase contrapuesta de nuestra propia cosecha: «Siempre te evades hasta que ello te ciega». Este recorrido contrario viene a establecerse como crítica de la actitud que adopta el espectador, siguiendo el mismo discurso anterior, que ocasionan los medios de comunicación, dado que entramos a interaccionar con la imagen que éstos ofrecen con la ceguera lógica que conlleva la fascinación que nos provocan. Digamos que la imagen, si anteriormente constituía un hecho orientado hacia el conocimiento, ha ido tornando en mayor proporción paulatinamente a un espacio dedicado al ocio y la evasión, quizá debido a una conquista cada vez más democrática de la imagen, que en el fondo responde también a ciertos intereses económicos que las grandes industrias

⁷⁴⁵ Miguel Ángel Hernández-Navarro: *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Valencia: Institució Alfons el Magnanim, 2006, pp. 29-30.

⁷⁴⁶ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, pp.72-73

⁷⁴⁷ Jacques Lacan: *El Seminario. Libro VII. La ética de psicoanálisis 1959-1960*, Buenos Aires: Paidós, 1988, p.160

mediáticas ejercen sobre nosotros para controlar el monopolio, nuevos poderes que de un modo subliminar pasan a dirigir todos nuestros movimientos, en uno u otro sentido.



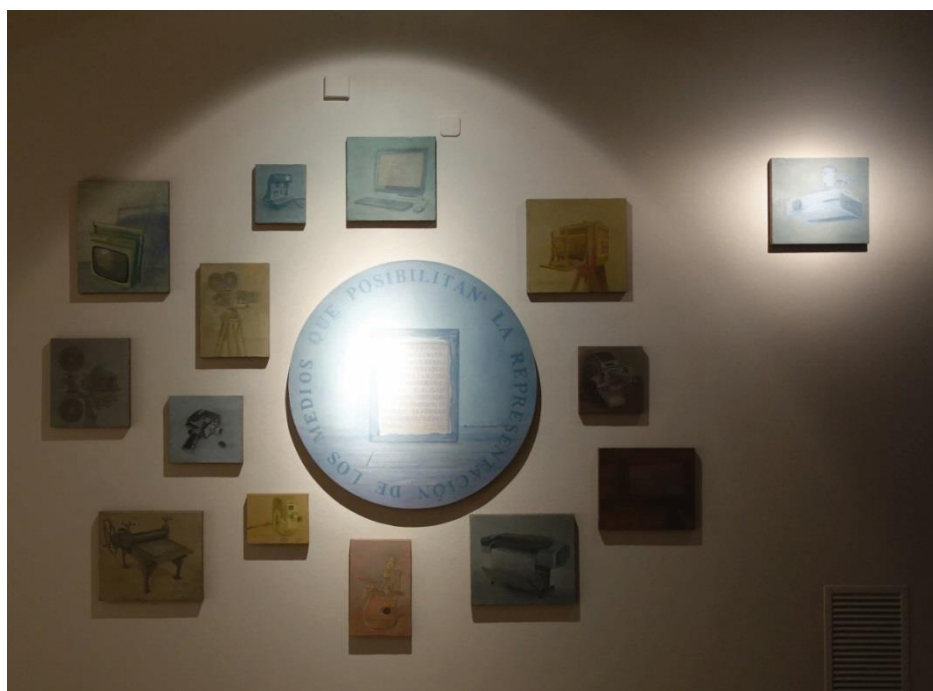
Ricardo González García, *El tránsito vacío del entre intersticial, en la imagen-laberinto*, 2014

Aquello que provoca la ceguera, correspondido a ese tanto mirar y no ver nada, viene provocado por la situación de hipersaturación de información (infoxicación), que acaba desembocando en cierta desilusión o visión desencantada del mundo, imágenes donde ya no hay nada que ver, como comenta Jean Baudrillard, que generan ciegos veloces, o vivientes, como apunta Santos Zunzunegui. Una situación ante la que solo cabe una reacción de reencantamiento (posmoderno), como comenta Vattimo al recordar la frase de Nietzsche: «seguir soñando sabiendo que se sueña», de un modo similar a aquel mundo de ficción que relataría Jorge Luis Borges. Según palabras de Francisco Javier San Martín:

(...) las aberturas practicadas en el doble plano de representación desnudan la imagen, muestran su estructura ficcional y evidencian su retórica de doble cara, de plano-contraplano, si empleáramos el lenguaje cinematográfico. (...) En *El tránsito vacío...*, como también en *Espacio de trabajo*, los cortes en el plano de representación, pequeñas ventanas, muestran la existencia de un mundo real al fondo —en el *background*— de la ficción pictórica. Ahora entendemos mejor esa disposición espacial de las ocho imágenes en forma de bambalina teatral. En *Espacio de trabajo*, los dos ventanucos, como ojos taladrados, indican que no toda la pintura se realiza en el estudio, mientras que en *El tránsito vacío...*, al recortar las pantallas, señalan que no toda la realidad cabe en los media, que existen posibilidades de taladrar su imperio y su inagotable caudal de imágenes y que, paradójicamente, el viejo y lento arte de la pintura es una de ellas.⁷⁴⁸

⁷⁴⁸ Francisco Javier San Martín: *Op. Cit.* p. 67.

Si antes el discurso sobre los medios había aparecido como apoyatura a la construcción de la representación, ahora aparece como crítica de su poder hegemónico, un cuestionamiento hacia esa *Pantalla total* de la que habla Baudrillard, que no escapa del ciclo que establece. En realidad, una estrategia para volver a situar al espectador en su distancia de observación real, haciéndole salir de la fantasmagoría que proponen las representaciones de cada pantalla.



Ricardo González García, *Un momento antes, después de Gijsbrechts*, 2014

En ese sentido, tomando como base de autocrítica extensible el cuadro de Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *El reverso de la pintura*, se trata de buscar el reverso del resto de medios alternativos a la pintura, que conviven con ella en esta densa iconosfera actual. En este caso se opta en *Un momento antes* por negar la imagen, que paradójicamente siempre crea otra, yendo directamente a cada uno de los aparatos que posibilitan la representación de cada medio, mostrando de esta manera su potencialidad latente, igual que Gijsbrechts al mostrar el reverso de la tela, que no muestra ninguna imagen, pudiendo albergar todas las posibles imágenes. En definitiva, se trata de una composición que no escapa de su propia tautología circular, de su repetición tendente al vacío, pues no se pretende avanzar ninguna información, denotando, desde ese mismo estado, la ilusión que conlleva la construcción de la imagen, desde el medio que sea. Lo que también denota la facilidad con la que caemos, dadas las facilidades que ofrecen los medios que en la actualidad poseemos a nuestra disposición, en la producción y distribución automática de las imágenes.

Cierta negación de la representación pretende descubrir el trasfondo de ella misma, descubrir la tramoya de su escenografía, como planteábamos al principio. Comprobar que la imagen corresponde a una construcción que contiene siempre su parte de ficción, que arrastra

a nuestra ilusión. Desde esta premisa cierra o cortocircuita el ciclo la pieza *Reconstrucción no revelada de un ocaso material*. Como dice Francisco Javier San Martín:

Ese palíndromo visual que en *El tránsito vacío...* se pone en escena como un recorrido físico que el espectador debe realizar, en otros casos se resuelve como pura imagen especular, de recorrido mental, como en la instalación *Reconstrucción no revelada de un ocaso material*, con aspecto de escenario, altar o cadalso, en el que la imagen pictórica permanece inmutable mientras que el telón de fondo muestra o sugiere no tanto la alternancia binaria de un interruptor —ON / OFF— como la palpitación, más de orden político, del encendido ON de cualquier pantalla y el NO de la desobediencia de un apagado. Porque al apagar los medios electrónicos o impresos, lo mismo da, el espectador se ve en la posibilidad de adoptar una actitud más compleja e inquisitiva y en lugar de dejarse llevar por la docilidad del encendido ON se ve capaz de sustraerse a ella con el apagado de un NO.⁷⁴⁹

En este caso la luz que aportan los medios electrónicos o impresos, en ese encendido continuo que establecen, es cegado o contrarrestado por la `primera luz`, representada por el sol, donde se inscribe un NO. Siguiendo esta idea, vuelve a constatarse la polaridad dialectica retroprogresiva que recorre la totalidad de la muestra, que no supone otra cosa que tratar de conseguir, con un medio antiguo y lento como la pintura, un término medio de diálogo con los nuevos e instantáneos medios que han ido surgiendo a lo largo de la historia y conviven en la iconosfera junto con la pintura. No existe una crítica al posible desplazamiento que la pintura ha podido sufrir respecto a ellos, sino que la pintura aparece aquí como un terreno reflexivo, de pausa meditativa, que puede ayudarnos a pensar sobre las posibilidades de diálogo e intercambio entre los diferentes medios icónicos. Si existe una crítica lo es hacia ese imperio impuesto por los medios de comunicación, que implican la conexión a tiempo completo del individuo, con la imposibilidad de emancipación que eso conlleva, en cuanto a que, en algún sentido, la construcción de nuestras ideas vienen predeterminadas por las premisas que éstos imponen. Siguiendo la fórmula de la negación, ante el gran escenario espectacular en que se ha convertido la realidad donde los medios de comunicación poseen gran parte de responsabilidad, podemos leer estas líneas de Jean Baudrillard:

El mundo ha adquirido una realidad de tal magnitud que sólo puede soportársela al precio de negarla permanentemente (...) En ese sentido la realidad es inconcebible. La realidad integral es una utopía. Sin embargo, es lo que se nos está tratando de imponer a través de un artificio gigantesco.⁷⁵⁰

Si ante alguno de los hechos que afectan a nuestro entorno, que han sido tratados en el proyecto expositivo, hay posibilidad de rebelión, dado que no podemos cambiar el mundo, ésta existe a nivel de conciencia individual. Es decir: si rechazamos cierto materialismo impuesto por el sistema afirmaremos otros valores de orden espiritual. En esa línea de pensamiento, que atiende a la propia parte existencial del individuo, fuera de cualquier presencia divina y despejando cierta esclavitud frente al sistema, tal como nos dice Albert Camus: « ¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice que no. Pero si se niega, no renuncia: es además un hombre que dice que sí desde su primer movimiento».⁷⁵¹ En definitiva, una paradójica negación afirmativa que encierra en sí misma la esencia de lo trágico de la

⁷⁴⁹ Francisco Javier San Martín: *Op. Cit.* p. 67

⁷⁵⁰ Jean Baudrillard: *Op. Cit.* p.20-25.

⁷⁵¹ Albert Camus: *El hombre rebelde*, Buenos Aires: Losada, 1953, p. 17.

condición humana, la existencia de una frontera que, por otra parte, ha de forzar al individuo a tratar de agotar «el campo de lo posible».⁷⁵² Así como hemos tratado de hacerlo nosotros al afrontar diversas situaciones de la realidad por medio de la pintura, al llevar a cabo la realización del proyecto pictórico explicado.



Ricardo González García, *Reconstrucción no revelada de un ocaso material*, 2014

⁷⁵² Píndaro: *III Pítica*, en Albert Camus: *El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza, 1951, p.9

